

Aproximación a la iconografía de dos códices iluminados del siglo XV de la Biblioteca Nacional de España. El *Gradual* EMn: MPCANT/23 y el *Antifonal* EMn: MPCANT/35

Noemi Silva Fonseca

Isabel Nieto Sevilla

Resumen

La BNE ha “redescubierto” y digitalizado dos lujosos libros de coro de su colección (EMn: MPCANT/23 y EMn: MPCANT/35) que pudieron ser confeccionados entre 1477 y 1491. En la **I Jornada de Catalogación y Estudio de Libros Corales** celebrada en la BNE en mayo de 2013 se presentaron conjuntamente dos trabajos sobre sus aspectos plásticos. Este hallazgo permite afirmar que algunos fragmentos de los llamados “Cantorales de Santo Tomás de Ávila” no pertenecieron a esa fundación dominica, y sí formaron parte de este libro, con toda probabilidad destinado al convento franciscano de San Juan de los Reyes, en Toledo.

Noemi Silva ha analizado las escenas de viñetas y capitales historiadas de ambos libros; la iluminación del gradual MPCANT/23 desarrolla tres ejes temáticos: la Inmaculada Concepción, la exaltación de la Eucaristía y la comparación tipológica de Antiguo y Nuevo Testamento. Sus ilustraciones muestran relaciones con grabados, sugieren contactos entre la miniatura y la pintura al óleo, y evidencian dos grandes preocupaciones: las tensiones con judíos y conversos, y la legitimación de los Reyes por las instituciones de la Iglesia, de la que son protectores. El mutilado antifonario franciscano MPCANT/35 conserva una miniatura dedicada a una de las Siete Virtudes emparentada con otras recortadas y conservadas en distintas colecciones.

Isabel Nieto ha estudiado la iconografía de sus márgenes, donde las divisas de los Reyes Católicos indican que son producto de un encargo regio, y los vincula al llamado “Grupo de Juan de Carrión”, al círculo de influencia del miniaturista flamenco Vrelant y a los artistas que trabajaron para Toledo.

Abstract

The BNE (National Library of Spain) has rediscovered and digitalized two luxurious choirbooks from its own collection (EMn: MPCANT/23 y EMn: MPCANT/35), probably prepared between 1477 and 1491. During the **Conference on Studying and Cataloging Choirbooks**, held in the BNE in May 2013, two works about its artistic aspects were presented together. Thanks to this discovery, it is possible to confirm that some fragments of the Santo Tomas de Avila choirbooks do not belong to that Dominican foundation, but they are instead part of this book, very probably destined for the Franciscan convent in Toledo named San Juan de los Reyes.

Noemi Silva has analyzed the vignettes and historiated initials from both books. The illumination of the gradual MPCANT/23 develops three thematic focuses: the Immaculate Conception, the Exaltation of the Eucharist, and the typological comparison of the Old Testament and the New Testament. Its illustrations show a relation to etchings, suggest connections between the miniatures and oil painting, and reveal two major concerns: the tension between Jews and converts, and the legitimization of the monarchy by the Church institutions, which are protected by it. The incomplete Franciscan antiphoner MPCANT/35

preserves a miniature dedicated to one of the Seven Virtues, related to others cut out and preserved in different collections.

Isabel Nieto has studied the iconography of margins, where the emblems of the Catholic Monarchs indicate that they are products of a royal assignment, and that they are linked to the group of Juan de Carrion, to the circle of influence of the Flemish miniaturist Vrelant, and to the artists who worked in Toledo."

En la **I Jornada de Catalogación y Estudio de Libros Corales** de la BNE de 8 de mayo de 2013 se presentaron conjuntamente dos trabajos sobre estos dos ricos códices de la Biblioteca Nacional de España, MPCANT/23y MPCANT/35:

A. Noemi Silva Fonseca estudió la iconografía de las escenas de viñetas y letras capitales.

B. Isabel Nieto Sevilla ha analizado los márgenes.

Sin duda, el aspecto que más se ha estudiado en los cantorales españoles es su iconografía. No obstante, hay que recordar que en la mayoría de las colecciones conservadas, entre ellas la de la Biblioteca Nacional de España, predominan los libros de uso común en los establecimientos eclesiásticos y que en general presentan nula o muy escasa ornamentación, con la excepción de algunas iniciales decoradas con recursos de calígrafo.

No abundan, por tanto, los libros con especial interés desde el punto de vista de la historia de las artes plásticas y la iconografía. Los que sí lo tienen, en su mayoría fueron copiados e iluminados durante los siglos XV y XVI, formando parte de grandes colecciones de carácter suntuario realizadas para monasterios y conventos muy ricos y beneficiarios del favor de los monarcas (Guadalupe, San Juan de los Reyes, Santo Tomás de Ávila, Monasterio de El Escorial) o para algunas prósperas colegiatas y catedrales (Burgo de Osma, Sevilla, Badajoz, Ávila, Toledo, etc.). Solo en algunos casos afortunados se conservan aún estos libros en los mismos lugares para los que se hicieron.

El "redescubrimiento" y digitalización de los libros de coro de la colección de la BNE nos ha permitido disfrutar de dos de esos lujosos cantorales (EMn: MPCANT/23 y EMn: MPCANT/35) confeccionados entre 1476 y 1491, que han sido dados a conocer hace muy pocos meses por la Biblioteca y que parecen ser supervivientes de una de esas míticas colecciones, creemos que con toda probabilidad la de San Juan de los Reyes. A nuestro juicio, estos cantorales del tiempo de los Reyes Católicos, años de esplendor de la iluminación de manuscritos en España, no solo tienen gran interés histórico e iconográfico en sí mismos, sino que además merecen ser estudiados como piezas fundamentales que faltaban en un rompecabezas de hojas sueltas y fragmentos dispersos, algunos de ellos conocidos y estudiados por los historiadores del arte, pero que hasta ahora apenas encajaban entre sí.

Dos códices excepcionales por su riqueza

Se trata de dos obras excepcionales porque, al menos en el caso del EMn: MPCANT/23, nos ha llegado en un estado muy aceptable casi la totalidad de las ilustraciones, solo deterioradas por el uso (aunque fue recortada en fol. 9v la letra inicial del *Sederunt principes*, correspondiente al Gradual de la *Misa de san Esteban Protomártir*). En este libro, además de las iniciales decoradas, hay seis dobles páginas iluminadas, verso y recto, correspondientes al propio de las misas de Navidad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Corpus Christi, en todas las cuales la capitular o “letra grande” o “de comienzo de oficio” alberga una “historia” o escena iluminada. En este caso, y a falta de la documentación del encargo, parafraseamos la terminología utilizada para el *Misal Rico* y diremos que se han decorado también los “peones”, “letras de a dos pentagramas” y “cabos de renglones y párrafos”¹. Las rúbricas de estas y del resto de las misas se han escrito en oro sobre azul y rojo, y son frecuentes las iniciales ornamentadas “a péñola y compás” en estos dos colores.

Por desgracia, el códice EMn: MPCANT/35, que en algún momento fue recortado y encuadernado de nuevo, está muy mutilado y, además de las iniciales decoradas, de excepcional riqueza, abundantísimas y de todos los tamaños, conserva solo una página con márgenes iluminados (fol. 8r) y otra doble página decorada con una interesante “historia” en la capital: representa a la Virgen entre las Virtudes teologales y cardinales², en un estado muy precario pero con cartelas fácilmente legibles. Le faltan al menos once folios pero lo que se ha conservado deja adivinar la perdida riqueza y, sobre todo, nos permite reconstruir un episodio enigmático de la historia de nuestra iluminación.

Ambos libros son excepcionales por su espléndida decoración, abundancia de oro magistralmente aplicado y variados colores, con gran cantidad de azul, el más caro de todos. No obstante, el restaurador de MPCANT/23, Luis Crespo Arcá, señala una disminución de calidad en los materiales utilizados, a medida que progresaba la confección del libro. ¿Pudo deberse esta aparente pérdida de interés, al cambio de intenciones de los monarcas respecto al Monasterio de San Juan de los Reyes?

Noemi Silva aborda la primera parte de este estudio.

¹ A partir de la terminología utilizada para el *Misal Rico* de Cisneros por Muntada, Anna. “Del *Misal Rico* de Cisneros y de la *Biblia Políglota Complutense* o bien del manuscrito al impreso”, *Locus Amoenus*, (2000-2001), n. 5, p. 81.

² En un excelente artículo, Ángela Franco ve personificaciones de los Dones del Espíritu Santo en dos miniaturas similares a esta que conserva el Museo Arqueológico Nacional y que sin duda proceden de MPCANT/35, aunque no compartimos esta hipótesis. Franco Mata, Ángela. “La colección Rico y Sinobas en el Museo Arqueológico Nacional y la iconografía de unos folios procedentes de un cantoral gótico”, *Compostellanum: Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, v. 56 (2011), n. 1-4, p. 595-596.

A. LA ICONOGRAFÍA DE LOS CÓDICES EMN: MPCANT/23 Y EMN: MPCANT/35

A. 1 El destino de estos libros

La riqueza de la iluminación en gran parte es debida a la identidad de sus probables comitentes, los Reyes Católicos. Ahora bien, el destino que iba a dárseles no es evidente en los propios libros. Está claro por su contenido que el MPCANT/35 fue concebido para un convento de la Orden Franciscana, aunque iconográficamente no hay indicios que seguir; por el contrario, del análisis iconográfico de MPCANT/23 es posible sacar algunas conclusiones sobre el tipo de institución a la que iba destinado: cuando en la festividad del Corpus se defiende el poder benéfico de la Eucaristía, uno de los episodios elegidos es la última comunión de un religioso, probablemente un santo franciscano; además se despliega toda una argumentación visual a favor de la Inmaculada Concepción, defensa en la que se distinguieron los frailes menores. Pero no son factores concluyentes, pues los Reyes mostraban gran proximidad a esta Orden y habría sido posible que la elección del tema obedeciera solo a esta inclinación. Un estudio musicológico en profundidad sobre el contenido de estos libros, sin duda aclararía aspectos esenciales en los que aquí no podemos entrar.

Por suerte, un inventario de los bienes incautados durante la Desamortización de Álvarez de Mendizábal, custodiado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), nos ofrece una prueba prácticamente indiscutible de que pertenecieron a San Juan de los Reyes de Toledo. La Academia, como otras instituciones, fue encargada de reunir en el antiguo Convento de la Trinidad de Madrid obras artísticas procedentes de los conventos suprimidos que más tarde serían distribuidas a diferentes centros, entre ellos la Biblioteca Nacional. El académico Juan Gálvez se encargó hacia 1836 de la recogida de estas obras en Toledo, y en una carta conservada en el archivo de la RABASF (Leg. 7-128-1-154)³ Gálvez informaba a Marcial Antonio López Quílez, Secretario General de la Academia, de la recogida y envió a Madrid de 27 de los 43 libros de coro que componían la colección del Monasterio de San Juan de los Reyes. La carta citada ilustra perfectamente el procedimiento de recogida de los libros y las condiciones de precariedad en que se encontraban⁴. En un

³ Agradecemos esta referencia a la investigadora Itziar Arana y a José Carlos Gosálvez, Director del Departamento de Música de la BNE.

⁴ “Sr. Dn. Marcial Antº. López Toledo 17 de Abril [1836]

Mi dueño y Señor: Mañana sale de esta el ordinario de esta ciudad el que conduce veinte y siete bolumenes de libros de coro delos cuarenta y tres que se componen esta coleccion pertenecientes al Convento de Sn Juan delos Reyes.

Con esta fecha y en mano propria escribo adn. Jose Arnedo para que reciba y sastifaga el importe de la conduccion al ordinario previniendole le exija recigo [recibo]. Me parece oportuno el prevenirle a U. que seria conveniente el que se pasase orden ala puerta de Toledo afin de que en el registro no pongan en varazo alguno para cuando bayan llegando los efectos que trato remitir enseguida de este enbio y particularmte. porque hiran dentro de cajones. Yo boi siguiendo con presteza haciendo los inbentarios de los conventos de Monjas, haviendo concluido elde siete hasta hora pero con poco fruto por hallarlos saqueados, no obtante qe de las Yglesias remitire alguna cosa preciable y en particular una famosa tabla que se halla enel santuario del transito que pertenece alaorden de Calatrava, y por esto una delas

inventario posterior (31 de diciembre de 1839) de esta colección reunida en la Trinidad, que se conserva en el mismo archivo [130-3/7(13)], se dice que *“En el mismo pasillo celda q^e fue del P^o Rojas se hallan depositados 900 y pico de libros pertenecientes á los C^{tos} suprimidos. 41 libros de Coro traídos de Toledo”*. Sabemos que el destino de la mayor parte de los libros procedentes de conventos fue la Biblioteca Nacional, y hay información sobre los de San Juan de los Reyes en su archivo, por lo que podemos concluir que una parte sustancial de la colección actual de cantorales de la BNE procede de estos fondos; así lo sugieren también la apariencia de otros libros de coro y la decoración marginal de alguno de ellos, por ejemplo el MPCANT/70.

Estas pruebas documentales han despejado otras hipótesis verosímiles, como la posibilidad de que, a pesar de que el evidente parentesco estilístico de los dos libros sugiere que nacieron muy cerca uno del otro, pudieran haber sido hechos para distintas instituciones y haberse encontrado por azar, tras una serie de vicisitudes desconocidas, a las que pudo añadirse el trabajo de clasificación de los bibliotecarios y archiveros, que los habrían reunido de nuevo presentándolos como una unidad⁵.

Que el estado de conservación de ambos libros sea tan dispar, delata sin duda historias diferentes. El padre de los estudios sobre la miniatura española, Domínguez Bordona, mencionó en 1958 un *“hermoso libro de coro que no hace mucho fue agregado a la sala de manuscritos de la Biblioteca Nacional”*⁶. No podemos explicar por qué no describió este libro o dio más precisiones sobre su localización; por nuestra parte, creemos que puede tratarse de uno de los dos que nos ocupan. El hecho de que solo mencionara uno de ellos plantea la posibilidad de que hayan entrado en la Biblioteca por distinto cauce, y refuerza esta hipótesis la circunstancia de que MPCANT/23 está deteriorado solo por el uso, mientras que MPCANT/35 ha sido concienzudamente expoliado. En el Departamento de Música de la BNE, su actual ubicación desde 2011, nos aseguran que ha resultado infructuosa la búsqueda del misterioso libro que menciona Domínguez Bordona en los registros de entrada de la Biblioteca de los años anteriores a 1958, lo que nos deja ante otras posibilidades: ¿Recibió el investigador una información imprecisa y sacó conclusiones erróneas? ¿Pudo el libro ser confiado a la Biblioteca en depósito provisional, lo que explicaría que no se registrara, y no haber sido retirado? Durante la Segunda República y primeros momentos de la Guerra Civil entraron en esa situación miles de libros, que fueron insuficientemente descritos en

comprendidas en la orden de supresión, y creo también hallar algunas cosas buenas en el archivo de este edificio por estar comprendido todo lo perteneciente a las demás órdenes militares. Luego que esta junta diocesana clasifique los conventos, que ande quedar y en su defecto los que se desocupan echare mano a recoger cuanto pertenezca a esta comisión y que no se estraiga mas de lo que se a echo a pesar de haverlos asegurado en la formación de los inventarios para reclamar con rigor como lo echo hasta hora pues de no haverlo echo así no tendría la satisfacción de hacer con buenas obras a nuestra Rl Academia de cosas que se hallaban perdidas.

Deseo la buena salud de U. procurando cosa en que le pueda complacer este su afmo. servidor
Juan Gálvez” (Archivo RABASF, Leg. 7-128-1-154).

⁵ En un momento anterior a su catalogación definitiva en el Departamento de Música y Audiovisuales, entre los bibliotecarios de la BNE ya eran conocidos como “los cantorales de los Reyes Católicos”.

⁶ Domínguez Bordona, Jesús. *La miniatura medieval*. Madrid, Plus-Ultra, 1958.—(*Ars Hispaniae : Historia Universal del Arte Hispánico*; 18), p. 196.

los inventarios de la Biblioteca y de los cuales solo una parte fue reclamada posteriormente. Tal vez sea este uno de ellos.

Pero volvamos al enigma del destino inicial de estos libros. Podrían haber formado parte ambos de la colección de libros de coro de un monasterio o convento fundado por los Reyes o que gozara de su particular estima. Por su contenido musical parece seguro que El MPCANT/35 se destinó a una institución franciscana y, de ser así, casi con certeza se trataría de San Juan de los Reyes de Toledo, pues aún no existía la otra gran fundación franciscana de los Reyes Católicos, el convento de Granada, que les iba a ser muy querido.

En el caso del MPCANT/23, habría podido tratarse también de un libro encargado para la propia Capilla Real o para la del Príncipe, o de un regalo destinado a una catedral, como el que los Reyes hicieron a la de Badajoz a través de su obispo, Juan Rodríguez de Fonseca⁷. Menos probablemente, podría haber sido un fastuoso regalo recibido por los Reyes para su propia Capilla o para ser ofrecido después a alguna de las casas monásticas protegidas por la Corona, o a algún magnate de la Iglesia muy próximo a ellos. En este caso podríamos pensar en el cardenal Pedro González de Mendoza y en el convento franciscano observante de San Francisco de Guadalajara, convertido por los Mendoza en panteón familiar y centro religioso de la omnipresencia del linaje en la ciudad⁸, que fue especialmente favorecido por el Gran Cardenal, expoliado en la invasión napoleónica, y desalojado y desmontado durante la Desamortización de Álvarez de Mendizábal. Podría haber sido también esta institución el destino final del libro MPCANT/23, un suntuoso regalo de los Reyes a su amigo Mendoza, pero es solo una conjetura sin base documental.

Sin embargo la documentación de la RABASF nos obliga a considerar como destino más probable de MPCANT/23 y 35, o al menos de uno de ellos si damos valor a la observación de Domínguez Bordona, la gran fundación franciscana de San Juan de los Reyes en Toledo, que los monarcas erigieron para conmemorar la batalla de Toro y que durante un tiempo se previó que sería su panteón.

Si encontramos escollos en la atribución, uno es de carácter estético: en los fol. 15v y 16r de MPCANT/23 comienza la Misa *In festo s[an]c[t]i Ioan[n]is ap[osto]li et eva[n]geliste*, cuya espectacular I capital azul está decorada en oro, rojo, ocre, violeta y verde, con cardina, entrelazos, flores y tres *putti* (V. fig.1-C). Sin embargo, esta misa de san Juan no ha sido decorada a doble página, y la rúbrica, en oro, azul y rojo, se ha escrito precipitadamente, como haciéndole un hueco, procedimiento poco apropiado tratándose de la fiesta del santo patrón de la institución receptora del libro, puesta bajo su advocación por devoción especial de los Reyes fundadores.

⁷ Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F. “Libros corales de la Catedral de Badajoz. Estudio y catalogación”. Separata del vol. IV de las *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*. Trujillo, 1998. En línea: nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/musihistorica/libroscorales.pdf

⁸ Carrasco Martínez, Adolfo. “Los Mendoza y lo sagrado. Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria”. *Cuadernos de Historia Moderna*, (2000), n. 25, monográfico, p. 233-269. En línea.

Ahora bien, antes de la rúbrica hay un espacio más ancho de lo habitual. ¿Estuvo destinado a insertar una miniatura que no hubo tiempo o dinero para incluir? O, con menor probabilidad, ¿es que los frailes franciscanos apelaron a la sobriedad de la Orden y excluyeron las iluminaciones en esta fiesta? O bien ¿se había decidido decorar con toda suntuosidad solo las fiestas mayores de la liturgia? Esta habría sido una razón de peso para no incluir “historias” en el comienzo de esta misa, remarcando sin embargo su importancia con la inclusión de la soberbia I capital. ¿O es que san Juan pudo ser objeto de otra u otras ilustraciones en libros de la misma colección actualmente perdidos y no se creyó necesario reiterar en este la solemnidad de su fiesta? Hoy por hoy no tenemos otros libros que puedan confirmar la hipótesis.

En cualquier caso hay que pensar en San Juan de los Reyes como destino de estos libros corales, porque si MPCANT/23 y con toda seguridad MPCANT/35, fueron dedicados a fundaciones franciscanas, en virtud de los argumentos ya expuestos esta es la que tiene más visos de ser la destinataria.

El Monasterio de San Juan de los Reyes tiene una historia dramática a la que se ha sumado la leyenda; en el terrible incendio al que lo sometieron las tropas francesas de ocupación en 1808 y que duró cuatro días se quemó prácticamente todo, las crónicas más cercanas a los hechos así lo recogieron y la historiografía posterior confirmó la idea de que no se había conservado nada⁹. Pero confirmamos que no fue así si nos acercamos a los documentos administrativos de la Orden Franciscana: para el Capítulo de la Orden que se iba a celebrar en Madrid en febrero de 1815, el R. P. Francisco Gómez Barrilero, Guardián de San Juan de los Reyes, redactó un informe breve pero modélico *“entre los escombros y ruinas espantosas, deeste convento”*¹⁰. En él refería que *“se ha limpiado la bóveda de la misma capilla [la Purísima Concepción], en la que quedan reunidos algunos de los principales efectos que se han podido reservar en una época tan calamitosa, á saver: las imágenes todas: ropas del culto, la mayor parte: y la preciosa colección de los libros de coro sin faltar uno.”* (h. 4r). En la sección referente a *Oficinas*, decía que el Coro *“Queda con toda la preciosa Librería que tenía antiguamente, y bien provisto en Breviarios y Diurnos”*, la *Sacristía* conservaba las

⁹ S. R. Parro señalaba en 1857 que el coro de San Juan de los Reyes *“tuvo su rica sillería que se quemó en la ocasión tantas veces citada [el incendio de 1808, que este autor situó en 1809], y una colección de libros corales, que era una preciosidad en su género por las miniaturas y letras iluminadas que contenían en abundancia y de un mérito muy superior”*. Parro, Sixto Ramón. *Toledo en la mano ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta hermosa ciudad...* Toledo, [Imprenta y Librería de Severiano López Fando], 1857. T. 2, p. 35. El mismo autor, en el resumen de la guía de Toledo publicado el año siguiente afirmaba que el coro *“[...] quedó reducido á escombros en el citado incendio, en que perecieron asimismo los preciosos códices y escogidos ejemplares de su librería, regalos costosísimos de los regios fundadores, como la colección lujosa de libros de coro, pinturas etc. etc. que allí había”*. Parro, Sixto Ramón (1812-1868). *Compendio del Toledo en la mano, o descripción abreviada de la Iglesia Catedral y demás monumentos y cosas notables que son dignas de la atención de los curiosos en esta célebre ciudad / por Sisto Ramón Parro*. [Toledo], [Imp. de Severiano López Fando], 1858, p. 137. <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>

¹⁰ *Disposición del Convento de San Juan de los Reyes, de la Ciudad de Toledo, desde el 13. de Agosto de 1807 en que se cerró la antecedente, hasta el 1º de Febrero de 1815, para el Capítulo que se ha de celebrar en el Convento de S. P. Sn. Francisco de Madrid*. AHN Clero, leg. 7407.

ropas y “alájas” [sic] y en cuanto a la *Librería*, distinguía entre el mobiliario y el contenido: “*Se quemó toda el 19 de diciembre de 1808. en la quema general del Convento y quedan reunidos bastantes volúmenes, delos que no se ha podido formar su índice, por la cortedad de tiempo.*” (h. 8r).

Lo que el P. Gómez Barrilero no podía imaginar es que tamaña destrucción era el preludio de otras que acabarían completando la devastación, de la que los rescató, en algunos casos demasiado tarde, el celo de los bibliotecarios y académicos madrileños. Hay incógnitas acerca del paradero del conjunto de aquellos libros, pero el inventario de la Trinidad y la documentación conservada en los archivos de la RABASF y de la BNE despejan muchas de ellas: hoy sabemos que al menos una parte de su colección de cantorales sobrevivió y no desestimamos la posibilidad de reconstruir sus avatares en un futuro¹¹.

Volvamos a lo que nos cuentan los libros. Entre los datos de carácter codicológico que demandan una explicación en MPCANT/23 está la existencia de unos folios en blanco. Sabemos que en algunos códices se dejaban así los inmediatamente anteriores y posteriores a todas las grandes iluminaciones, para preservarlas del deterioro, pero aquí solo encontramos folios sin usar en dos casos: Natividad del Señor y Resurrección. Los folios anteriores al Domingo de la Natividad no se han utilizado, decisión explicable puesto que es la primera misa del libro. Pero nos falta una explicación para las páginas en blanco inmediatamente anteriores al Domingo de Resurrección (EMn: MPCANT/23 fol. 31v y 32r); la preocupación por la conservación de las páginas decoradas puede justificar que hayan quedado sin utilizar el folio recto anterior y el verso posterior, pero no los folios verso y recto anteriores, especialmente cuando además se ha omitido la rúbrica de este domingo. ¿Podría haberse reservado el espacio a un contenido que no se insertó? ¿Obedece la incidencia a la distancia física entre el proceso de copia y el de iluminación o las distintas fases de esta?

Efectivamente, si consideramos las rúbricas, encontramos otra discordancia. La primera, que anuncia el propio de la Natividad del Señor, denota la intención de atenerse a criterios metódicos (fig. 1 A). Pero a partir de aquí las soluciones son variopintas, penden de la suerte y dan la impresión de que el texto, y tal vez las orlas, han sido un pie forzado para los iluminadores: la Misa de Resurrección se ha quedado sin rúbrica, y se han encajado en un hueco libre las correspondientes a las Misas de san Esteban Protomártir, Ascensión, Santísima Trinidad y, sobre todo, de Pentecostés y Corpus Christi, cuyas ilustraciones casi son invadidas por los pentagramas de la Comunión de la Misa anterior. Es inevitable preguntarse a qué puede obedecer tan descuidado proceder en un libro tan lujoso. ¿Es esta descoordinación una improbable muestra de la indiferencia gótica a los criterios estéticos de estricta regularidad? ¿Se

¹¹ Un caso parecido al de los libros de esta institución pudo ser el de la colección de San Pedro Mártir, el gran convento dominico de Toledo que tanto sufrió también durante la invasión napoleónica y cuyos fondos fueron dispersados a raíz de la Desamortización de Mendizábal y la Guerra Civil de 1936-1939. Candelaria, Lorenzo. *The Rosary Cantoral. Ritual and social design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo*. Rochester, University of Rochester Press, 2000. (BNE M/20497)

debe a que no se hicieron ambas tareas en el mismo lugar? ¿De qué modo falló la distribución del trabajo?

El Introito de la Misa de san Esteban Protomártir empieza, además, con una preciosa E capital ornamental que correspondería al *Etenim sederunt principes*, pero que quedó aislada (*E Sederunt principes*) pues el calígrafo trazó una S mayúscula de cintas y completó la palabra *Sederunt*, omitiendo el adverbio e identificando el comienzo de este Introito con el Gradual de la misma misa (*Sederunt principes*); no resulta fácil reconstruir ahora qué sucedió en realidad, pero seguro que el resultado debió de suscitar más de un comentario entre sus usuarios. Es el caso más desconcertante: ¿Decidió el iluminador escribir la inicial del tradicional *Etenim*, a pesar de que el resultado final fuera un despropósito? ¿Por qué fue el iluminador quien marcó las pautas del trabajo, cuando en el resto de los casos siguió las que le marcaba el copista? ¿Se modificó el texto *a posteriori* respetando la E por su valor estético y económico?



A.



B.



C.



Podemos aventurar el elevado coste de estos libros, porque se han conservado referencias muy precisas en otros casos¹². Las cuentas del Tesorero de la Reina

¹² En el “contrato de las letras” firmado el 4 de mayo de 1502 por Alonso de Tapia con uno de los canónigos fabriqueros de la Catedral de Palencia para iluminar “syete letras historiadas de oro y colores con sus viñetas en todas quatro partes de la foja alderedor [...] de obra romana sobre oro molido[...] syn que aya lo poco que an de follaje de colores romano syno todo de la dicha obra romana sobre el dicho oro molido” con historias apropiadas a siete fiestas del año (a las del MPCANT/23 añadieron la Trinidad), por un total de 3.150 maravedíes (una media de 450 maravedíes por letra), se abría la posibilidad de añadir otras letras menos historiadas a 136 maravedíes (4 reales) y otras más pequeñas a 17

Gonzalo de Baeza, nos muestran las enormes cantidades de dinero que invertía Isabel I en encargar la adquisición y la confección de libros (servicio de escribanos, doradores de letras e iluminadores, encuadernación, forros y guarniciones). Hay innumerables asientos pero por desgracia, como se ha destacado a menudo, son raras las precisiones sobre los libros de que se trataba. Se indica también a veces la cuantía de las costas o mercedes que se abonaban por el encargo de traerlos, aunque raras veces se nos dice desde dónde¹³. El periodo de la Guerra de Granada fue especialmente pródigo en encargos, porque los Reyes dotaban cada nueva parroquia con los ornamentos, indumentaria litúrgica y textos necesarios para su funcionamiento pero, en la mayor parte de los casos, los libros que se hicieron no parecen haber alcanzado el nivel de suntuosidad de los grandes encargos: por ejemplo, mientras en 1483 se pagaron 15.000 maravedíes por un breviario¹⁴, y en 1488 unos libros para el pequeño Príncipe Juan (nacido en junio de 1478) encargados a petición de su maestro fray Diego de Deza, sumaron 7.813 maravedíes¹⁵, en 1487 se anotó el gasto de 2.750 maravedíes por cuatro libros misales “*de molde*” (impresos) para la recién reconquistada Málaga¹⁶. Es indudable que estos dos libros de coro de la BNE formaron parte de los grandes encargos y, de acuerdo con la decoración de sus márgenes, pertenecen a la misma hornada que sus coetáneos de las catedrales de Ávila, Segovia, Palencia, Badajoz, Sevilla, Toledo o Burgo de Osma, los monásticos de Santo Tomás de Ávila y San Pedro Mártir de Toledo (dominicos), y los de Guadalupe, La Espeja o Santa Engracia de Zaragoza (jerónimos)... Además están emparentados con ejecutorias, documentos de cofradías piadosas y otros textos que participan de la misma estética.

maravedíes (1/2 real). Además, en las cláusulas de aclaración firmadas el 30 de septiembre de 1502 con el escribano de aquellos libros P. fray Reginaldo, de la O. P., se indicaba que debía entregar “*escriptos y acabados y pintados y illuminados de letras de colores y corregidos y enmendados asy en la letra commo en el punto y solfados hoja a hoja que haya en cada quaderno ocho fojas*”; por cada cuaderno de 8 hojas de los 18 que contenía cada libro debía recibir 340 maravedíes (además de alojamiento y ciertas cargas de trigo). San Martín Payo, Jesús. “Contratos sobre siete cantorales y las vidrieras del crucero de la catedral”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, (1985), n. 52, p. 173-192. En línea.

El *Misal Rico* de tiempos de Cisneros superó los 700.000 maravedíes; los “principios” con su “follaje y estoria” costaron una media de 2.000 y los peones 5 maravedíes, en Muntada, A. *Ibidem*.

¹³ Como ejemplo, el 15 de enero de 1487 se anotó: “*A Costança Ximenes, muger de Flores, cantor del duque de Alua, 6.000 mrs. de merced, por que le truxo un libro.*” *Cuentas de Gonzalo de Baeza, Tesorero de Isabel la Católica* [Texto impreso] / Edición preparada por Antonio de la Torre y E. A. de la Torre.— Madrid, [s. n.], 1955, Vol. I, p. 162 (recoge un asiento del fol. 123-2v).

¹⁴ “*A frey Diego de Alcala, guardian del monasterio de san Julian de la Cabrera, 15.000 mrs. por un breuiario.*” *Ibidem*, p. 19 (fol. 59-2v).

¹⁵ Gracias a este asiento sabemos que el escribano Francisco Flores (o Flórez) cobró 31 maravedíes por cada pliego de “*letra escolastica*”, 100 por escribir cada uno de los “*42 quadernos e medio de vn Arte de Gramatica*” y 1.125 maravedíes por “*54 letras de oro*”; el oro debió de correr a cargo del artesano, pues no se anotaron más gastos relacionados con este asunto (*Ibidem*, p. 194, fol. 138). No estaba mal pagado si consideramos que en 1484 un bordador ganaba 2 reales por jornada, es decir, 6’2 maravedíes (*Ibidem*, p. 55).

Tomando como referencia el precio en 1488 de estas letras de oro de 21 quilates, que incluye la mano de obra (“*la fechora*” o “*las manos*”), podemos calcular un promedio por letra de unos 20’8 maravedíes; se trata de una base muy inexacta, pues no tiene en cuenta los tamaños de las letras ni la posibilidad de otras aplicaciones del oro, pero puede servirnos como base de cálculo, *grosso modo* y con todas las reservas.

¹⁶ *Ibidem*, p. 170 (fol. 127)

Aunque los dos libros se han reunido por su cronología, ubicación y temática, las escenas de los ángulos y las historias de las iniciales decoradas son muy diferentes desde el punto de vista formal e iconográfico, tanto que no los relacionaríamos tan estrechamente si no tuvieran un elemento unificador: las orlas marginales, indiscutiblemente del mismo taller y seguramente de las mismas manos. Por tanto, veremos por separado ambos libros, en primer lugar el Gradual EMn: MPCANT/23, y a continuación el Antifonario MPCANT/35.

A. 2. LA ICONOGRAFÍA DE MPCANT/23

A. 2. 1. ASPECTOS GENERALES

La estructura compositiva de las imágenes es siempre la misma, y sin duda está influida por el mundo franco-flamenco. En las viñetas las escenas se sitúan en perspectivas abatidas que facilitan la lectura, en exteriores o interiores donde frecuentemente se abren de uno a tres vanos por los que atisbamos el mismo fondo de paisaje: caminos zigzagueantes y grupos ordenados de árboles de copa redonda o cónica y uniforme, y en un plano distante colinas agrestes en las que se encaraman ciudades o fortalezas. El contenido se ha expuesto con gran economía de medios: un conjunto reducido de personajes rubicundos sintetiza los momentos esenciales de las historias, y cuando se requiere un elenco mayor se ordena en grupos de figuritas isocéfalas.

El primer factor destacable en MPCANT/23 es la coherencia interna de los programas iconográficos, orientados en tres ejes: la exaltación de la Eucaristía (a la que se dedicó la ornamentación de la fiesta del Corpus Christi), la Inmaculada Concepción de la Virgen María (que se reservó para la Misa de Natividad del Señor), y la insistencia en la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, aspecto que recorre transversalmente todo el programa iconográfico y al que dedicamos para empezar una pequeña reflexión.

Las llamadas “historias dobles”

El MPCANT/23 es un monumento del arte *tipológico*¹⁷, es decir, gran parte de las ilustraciones de las Misas de Navidad, Resurrección y Corpus Christi conforman extensos programas iconográficos que, a modo de retablos, desarrollan las prefiguraciones o *tipos* veterotestamentarios y sus *antitipos* del Nuevo Testamento, como se había hecho en la *Biblia pauperum*¹⁸ y el *Speculum humanae salvationis* en los que se basan

¹⁷ Utilizaremos esta terminología, basada en la exégesis medieval de las correspondencias entre los hechos del Antiguo Testamento (llamados *tipos*) y los hechos del Nuevo (*antitipos*), que seguía la afirmación de san Agustín en la *Ciudad de Dios: In Veteri Testamento Novum latet / in Novo Vetus patet (En el Antiguo Testamento late el Nuevo / en el Nuevo se hace patente el Antiguo)*. Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. 3: Introducción general*. 2ªed. Barcelona, Serbal, 2008, p. 230-233.

¹⁸ Se conservan en la BNE de la *Biblia pauperum* ediciones xilográficas y tipográficas del siglo XV [sign. INC/2320(1), ejemplar digitalizado, INC/2320(2), INC/1445(3) e INC/2450(1)], y del *Speculum humanae salvationis* hay una versión manuscrita (MSS/8562).

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/ pid=166484&custom_att_2=simple_viewer

directa o indirectamente estos programas. La base argumental proporcionada por el Antiguo Testamento se completó en la Resurrección con los *Bestiarios*, pero es posible que no directamente sino a través de fuentes interpuestas. La apelación a los ejemplos bíblicos como argumento de autoridad no se limitaba en la época al discurso teológico: en el mundo cultural franco-flamenco al que parecen ligadas estas imágenes, servía de jurisprudencia para legitimar cualquier aspecto tanto de la actuación política como de la vida cotidiana¹⁹.

Además de las referencias solo anecdóticas, como las huellas de los pies de Cristo en la *Ascensión* que, como veremos, también se apoyan en los textos proféticos veterotestamentarios, las concordancias *tipológicas* de las dobles páginas historiadas son, en síntesis, las siguientes: en la *Navidad*, los nacimientos de Isaac y Sansón (los más probablemente representados entre los posibles) y los de san Juan Bautista y la Virgen María prefiguran el *Nacimiento de Jesús*, y a la vez se relacionan entre sí porque en todos los casos los personajes nacieron santificados (así los tres primeros anticipan el de la Virgen María); en el folio 1r la virginidad de María se evoca por medio de símbolos extraídos del *Génesis*, el *Cantar de los Cantares* y los textos proféticos, para culminar en la *Encarnación* narrada en los *Evangelios*, pero además, con toda probabilidad, este programa complementa el mensaje del folio anterior y constituye una defensa de su *Inmaculada Concepción* (no solo quedó libre de pecado antes de nacer, sino que ya fue concebida sin pecado).

El *antitipo* de la *Resurrección* tiene correspondencia con el *tipo* de *José en el pozo*, siguiendo el modelo de la *Biblia pauperum*. La institución de la Eucaristía se prefigura en dos episodios: *Abraham* y *Melquisedec*, y el pan consagrado en el Templo de Jerusalén (probablemente a través de la historia de *Ajimélec* y *David*, pero no con seguridad). Además se han utilizado dos visiones del profeta Zacarías que parecen solo indirectamente relacionadas con el tema central, y sí de lleno con la situación sociopolítica de la época.

Debemos preguntarnos la razón de este planteamiento tipológico. J. Yarza Luaces ya advirtió sobre la conveniencia de comprobar si realmente existía relación entre los temas veterotestamentarios y las tensiones con las comunidades conversa y judía, y recordó la necesidad de “*analizar la representación o la ausencia de temas veterotestamentarios en las formas artísticas*” teniendo en cuenta los conflictos activos en el contexto social²⁰. En este caso es tan recurrente el eco de tales circunstancias, que diríamos que nos guía como un hilo conductor por gran parte del libro.

¹⁹ Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media* [1919]. Madrid, Alianza, 1990.--(Alianza Universidad; 220), p. 327.

²⁰ Yarza Luaces, J. “La ilustración del Antiguo Testamento en la última Edad Media española”, en *La Biblia en el arte y en la literatura : V Simposio Bíblico Español / editado por Vicente Balaguer y Vicente Collado*. Valencia, Fundación Bíblica Española, 1999, v. 2, p. 34.

Es muy interesante, desde este punto de vista, la miniatura de la *Fiesta de la Resurrección* (MPCANT/23 fol. 32v) que ilustra dos pasajes del profeta Zacarías, la *Cuarta Visión* y *La corona exvoto*:

“Cuarta visión: Después me mostró (Yahvé) al sumo sacerdote Josué, que estaba ante el ángel de Yahvé; a su derecha estaba el Satán para acusarle. Dijo el ángel de Yahvé al Satán: ‘¡Yahvé te reprima, Satán, reprímate Yahvé, el que ha elegido a Jerusalén! ¿No es este un tizón sacado del fuego? Estaba Josué vestido con ropas sucias, de pie ante el ángel. Tomó este la palabra y habló así a los que estaban ante él: ‘¡Quitadle esas ropas sucias y ponedle un traje de fiesta; colocad en su cabeza una diadema



Fig. 2. MPCANT/23 fol.32

limpia!’ [...] Luego el ángel de Yahvé advirtió a Josué: ‘Así dice Yahvé Sebaot: Si actúas según mis normas y guardas mis mandamientos, estarás al frente de mi templo, y tú mismo guardarás mis atrios: yo dejaré que te acerques con estos que están aquí.’” (Za 3 1-7).

“[...] Yahvé me dirigió la palabra en estos términos: ‘Haz una colecta entre los deportados Jelday, Tobías y Yedaías; vienes aquel día y entras en casa de Josías, hijo de Sofonías, adonde han llegado de Babilonia, tomas la plata y el oro, haces una corona, la pones en la cabeza del sumo sacerdote Josué, hijo de Josadac, y le hablas de esta manera: ‘Así dice Yahvé Sebaot: Este es el hombre [Zorobabel] llamado Germen: debajo de él habrá germinación (y edificará el templo de Yahvé). Él edificará el templo de Yahvé, llevará las insignias reales, se sentará dominador en su trono; habrá un sacerdote a su derecha y un consejo de paz entre ambos. Será la corona para Jelday, Tobías y Yedaías, y para el hijo de Sofonías, un memorial de gracia en el templo de Yahvé. Y los que están lejos vendrán y reedificarán el templo de Yahvé.’” (Za 6 9-15).

El personaje de primer término, vestido solo con un jubón verde cuyo collar abierto deja entrever la camisa, y unas calzas soladas o de soleta, y que así estaría “desnudo”, según los criterios de la época²¹, lleva en su vestimenta los mismos colores que el escultor Egas Cueman debía utilizar para los donceles del sepulcro de Alonso de Velasco, en el Monasterio de Guadalupe, según contrato de 1467²²; esta similitud en la indumentaria no deja de ser anecdótica, pero podría resultar útil para la datación, situando la miniatura más cerca de 1480 que de 1492.

²¹ Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1955, p. 36.

²² “Los pajes las ropas blancas de damasco e los jubones verdes de brocado [...] los cabellos ruvios [sic], las calzas moradas [...]”. Habiendo abandonado el escultor el trabajo durante mucho tiempo, hacia 1475 el comitente escribió al prior de Guadalupe pidiéndole que vigilara la prosecución de los trabajos del sepulcro, y aún en 1477 la viuda de Velasco seguía preocupándose de la policromía. Bernis Madrazo, Carmen. “El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1950), n. 54, p.215.

Los escritos de Zacarías se sitúan hacia 519 a.C. en un momento de profunda crisis en Israel: acabado el Destierro en Babilonia, el profeta animaba a los judíos con sus visiones a confiar en Zorobabel²³, a quien llamaba el *Germen* (“*edificará el templo de Yahvé, llevará las insignias reales, se sentará dominador en su trono*”); él era el destinado a conseguir la reconstrucción, con el respaldo del sacerdote Josué, a quien



Fig. 3. Quinta visión de Zacarías. *Misal Rico de Cisneros*, vol. V fol. CLV (1503-1517). BNE.

se exhortaba a abandonar el luto por Jerusalén, pues ambos, *los Dos Ungidos* que representaban el poder político y el sacerdocio, debían unir sus fuerzas para derrotar a Satán (sin duda el borrón representado en el ángulo inferior derecho).

Una lectura iconológica de esta inusual doble escena muestra una estrecha relación con el contexto social y político de la época. Por un lado, con la instalación de

la Inquisición en los Reinos, la fuerte animosidad contra conversos y judíos, y la expulsión de estos últimos en 1492; por otro, con el fin de una guerra civil a lo largo de la cual los argumentos dinásticos se habían entretelado con todos los conflictos que previamente agitaban a la sociedad castellana: las luchas de linajes y bandos, el descrédito de la institución monárquica en los últimos años de Enrique IV, la toma de posiciones y los abusos nobiliarios en ausencia de un poder regio fuerte. Y, en fin, la imagen nos remite a la determinación de los ganadores de la guerra, Isabel y Fernando, de asentar sobre fuertes cimientos su poder, y como trasunto del Zorobabel bíblico, apoyarse en la jerarquía de la Iglesia y, una vez detectado el verdadero Satán (que, para desgracia de los judíos, resultó ser identificado con ellos), emprender la ardua reconstrucción.

Un último aspecto es de orden interno: en la Iglesia castellana se estaba librando un combate entre dos voluntades (la del arzobispo de Sevilla Mendoza y la del arzobispo de Toledo, Carrillo de Acuña, que encontraron una palestra a su medida en la guerra civil de sucesión al trono de Castilla), y también entre dos concepciones de las Órdenes regulares (la *claustral* o *conventual*, y la *observante*, en la que se alineaban radicales como Cisneros o Alonso de Espina) y, en suma, entre dos modos de afrontar la necesidad de una reforma en la Iglesia; en este aspecto la fundación de un gran convento franciscano observante en Toledo, corazón de la diócesis de Carrillo, era una declaración de intenciones por parte de la Corona. Autoridad regia y lealtad de Mendoza, Observancia, reforma interna y rigor contra la heterodoxia: este era su

²³ “*Las manos de Zorobabel echaron los cimientos de este Templo y sus manos lo acabarán.; sabréis así que Yahvé me ha enviado a vosotros. ¿Quién menospreció los modestos comienzos? ¡Se alegrará al ver la plomada en las manos de Zorobabel!*” (Za, 4 9-10).

programa. Asimismo esta ilustración podría ser otro argumento a favor de San Juan de los Reyes como destino del encargo.

Parece posible la alusión a los Reyes y al Cardenal Mendoza. Pedro González de Mendoza es una figura cuya presencia se intuye en el contexto de este libro, y ello sin contar con que el *Misal Pontifical* Res. 5 de la Catedral de Toledo²⁴ muestra las mismas orlas que los dos de la Biblioteca Nacional y en su confección se han usado, como en el MPCANT/23, grabados del alemán Martin Schongauer. Abad de Moreruela y de Fécamp (norte de Francia)²⁵, Obispo de Osma y de Sigüenza (diócesis a la que nunca renunció), arzobispo de Sevilla (1473-1482) y de Toledo (de 1482 hasta su muerte en 1495), mano derecha de los Reyes, a la cabeza de los ejércitos reales en la batalla de Toro, Mendoza aprobó en 1478 la Asamblea del clero presidida por los monarcas en Sevilla para contribuir en la financiación de la Guerra de Granada. En ella se hizo notar, y pudo proponer como sucesor suyo en la Sede de Toledo al franciscano Cisneros, otra figura que también se adivina en el MPCANT/23. En los años anteriores a su fulgurante ascenso a las más altas dignidades, Francisco Jiménez de Cisneros nunca se alejó demasiado de los poderosos Mendoza (su legendario retiro en La Salceda lo mantuvo a pocas leguas de Tendilla y sus Condes, de la Sigüenza del Cardenal y de la Guadalajara de este y de su hermano el Duque del Infantado). No es extraño que más tarde, en el *Misal Rico* (1504-1517) encargado bajo su prelatura, se reprodujera con una estética ya plenamente renacentista la Quinta Visión de Zacarías (*El candelabro y los Olivos*), nueva alusión al *Ungido* y aún más explícita que la de nuestro libro coral.



Fig. 4. Cristo bendiciendo.
Estampa impresa a partir del grabado de Martin Schongauer. Ca.1500-1550? INVENT/80. BNE.

Mendoza era prelado de Sevilla cuando se acometió una gran operación catequista para obtener abjuraciones del judaísmo y dar instrucción religiosa a los conversos; en 1480 el Cardenal informó a los Reyes del fracaso de la operación y acogió a los primeros inquisidores, cuya actuación desató el pánico entre los conversos y la

²⁴ Libro en el que consta la fecha 1476, año en el que aún estaba Mendoza en Sevilla y que no se atiene a los usos de Toledo, por lo que es presumible que se lo trajera consigo a Toledo desde su sede anterior. Ahora bien, aunque sus orlas parecen indiscutiblemente del taller de Carrión, ¿en qué ciudad se incluyeron las escenas?

²⁵ La pista del Cardenal en Fécamp proporciona escasos resultados: « *Pierre de Mendoza de Gonzalès, archevêque de Seville, chancelier de Castille et de Léon, fut promu à l'abbatit de Fécamp en 1473, mais rien n'indique qu'il s'occupe plus de l'abbaye que Jean Balue. Le seul acte qu'on trouve de son autorité, fut la nomination de dom Alphonse de Rena au titre de vicaire général. Il posséda fort tranquillement son bénéfice jusqu' en 1480, époque à la quelle le monastère de Fécamp fut restitué à Jean Balue.* » Gourdon de Genouillac, Henri. *Histoire de l'Abbaye de Fécamp et ses abbés*. Fécamp, A. Marinier, 1875. p. 242-243. Fécamp fue sede de un importante *scriptorium*, relacionado con Rouen, que produjo excelentes manuscritos iluminados durante toda la Edad Media. Es un hecho que un poderoso abad, por muy ausente que estuviera, habría podido proporcionar trabajo a un buen iluminador. Quizá merezca la pena seguir el rastro de este Alphonse de Rena.

indignación del Papa Sixto IV, que envió a Sevilla una bula con garantías procesales para los acusados; Mendoza preparó la instalación de la Inquisición y ya era arzobispo de Toledo cuando el dominico Torquemada fue nombrado Inquisidor General para la unión de los Reinos, cuando se incoaron los duros procesos de la Puebla de Guadalupe (1485-1486), cuando se expuso al propio Arias Dávila, obispo de Segovia, a la Inquisición (1489), y cuando en un solo auto de fe desfilaron por Toledo 750 penitentes (febrero de 1486), un cambio sustancial respecto a la prelatura de Alfonso Carrillo, su predecesor, que nunca concedió a la Inquisición permiso para instalarse en su sede²⁶. Paradójicamente, en su solar de Guadalajara los Mendoza protegieron a los judíos incluso después de 1492²⁷.

Volviendo a la ilustración del libro, se refiere el profeta al *oro y la plata* para edificar el Templo, una posible alusión a las confiscaciones de riquezas que los cristianos consideraban legítima apropiación *ad maiorem gloriam Dei*: no solo Santo Tomás de Ávila, también Santa Engracia de Zaragoza, Guadalupe y otras comunidades se financiaron con fondos procedentes de confiscaciones a los conversos y judíos²⁸.

Es fácil ver en la elección de estas profecías mesiánicas la voluntad de los Reyes Católicos de afianzarse en el poder, apoyándose en el brazo fuerte del Cardenal Pedro González de Mendoza, que encarnaba el respaldo del linaje más poderoso de Castilla.

Imágenes y textos: relación con las fuentes de la literatura de devoción

Es curioso que cuando el arte gótico bajomedieval había alcanzado su más alta capacidad expresiva, los programas iconográficos exigieran con tanta frecuencia la inclusión de textos, como si una incontenible facundia se hubiera adueñado del arte; especialmente en obras religiosas, abundan las cartelas que aclaraban significados y orientaban a unos fieles más familiarizados que en épocas anteriores con la lectura, tanto individual como colectiva. A este fenómeno no pudo ser ajena la circulación de obras didácticas como el *Speculum humanae salvationis* y la *Biblia pauperum*, cuyos propósitos (mostrar las correspondencias tipológicas entre Antiguo y Nuevo Testamento e incitar a la devoción) se perseguían con el doble procedimiento de representar plásticamente las escenas e incluir citas de textos proféticos y evangélicos que reforzaran y legitimaran su interpretación. En otro de estos populares libros de

²⁶ Suárez, Luis. *Los Reyes Católicos*. Barcelona, Ariel, 2004, p. 319.

²⁷ Suárez, L. *Ibidem*, p. 325.

²⁸ Fray Gabriel de Talavera, prior de Guadalupe en el siglo XVI, nos da noticias sobre la procedencia de los fondos con los que se construyó la hospedería del monasterio jerónimo: «Y acudiendo allí con mucha frecuencia (como referimos), los reyes Cathólicos, acordo el valeroso prelado [fray Nuño de Arévalo] se levantasse un costoso edificio de hospedería, digno de tales huespedes. Començó la obra, favorecie[n]do sus generosos inte[n]tos las limosnas largas destos Principes, aplica[n]do a este fin las hazie[n]das de los Iudios y hereges q[ue] se co[n]denaro[n] en Guadalupe [en 1485]. Ilustrò esta gra[n] fábrica, y palacios, con los blasones, escudos, y armas d[e] los reyes, quedando acabada esta habitació[n] con todo el primor y artificio possible», en *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe : consagrada a la soberana magestad de la Reyna de las Angeles milagrosa patrona de este santuario / por Fray Gabriel de Talavera*. En Toledo, en casa de Thomas de Guzmâ, 1597, fol. 89v, 90r.

devoción, el *Ars moriendi*, las cartelas que acompañaban a las ilustraciones reiteraban las indicaciones sobre cómo afrontar el trance de la muerte²⁹.

Pero de estos libros de coro de la BNE, curiosamente, únicamente en MPCANT/35 son legibles las filacterias³⁰, y en MPCANT/23 la “locuacidad” es solo fingida, pues las cartelas están vacías. Solo un estudio técnico podría confirmarlo, pero lo más probable es que no hayan existido los textos a los que parecen ir destinadas (como sucede en los relieves de la Escalera de la Universidad de Salamanca, cuyas filacterias vacías parecen burlarse de los curiosos), en cuyo caso quizá haya que atribuirlo al deseo de adoptar un uso formal que se extendió a todas las modalidades de las artes plásticas, a la traslación de modelos provenientes de libros de devoción o grabados, o a otras razones. Recordemos los grabados de Martin Schongauer, artista de indiscutible prestigio en este último cuarto del siglo XV y copiado en algunas de las historias de MPCANT/23, en los que el Arcángel Gabriel de la Anunciación o Cristo bendiciendo portan una filacteria ondulante sin texto³¹. Podría deberse también a que el autor o autores del programa iconográfico no dieron indicaciones y los autores materiales prefirieron dejarlo así.

Es indiscutible en la ilustración de este cantoral la influencia tanto visual como conceptual del *Speculum humanae salvationis* y de la *Biblia pauperum*, y desde luego el paso por el filtro de la *Leyenda dorada* de gran parte de las historias. En algunas misas domina la inspiración de la literatura ligada a la *devotio moderna*; en la escena de la Resurrección y la Aparición de Cristo acompañado por los Justos del Limbo, percibimos la impronta del género de las *Vitae Christi*, y es muy probable también el influjo de los sermones y del teatro litúrgico; un ejemplo de ello es la iconografía de la Última Cena, y particularmente de la figura de Judas, documentada en antiguos textos dramáticos franceses (V. *infra*). Es patente en la iluminación de la Misa de Resurrección la influencia de los bestiarios medievales, que tan utilizados fueron en el arte del norte de Europa y tan poca presencia directa parecen haber tenido en Castilla, algo mayor en Aragón, aunque en la Península Ibérica pudieron haberse reactivado a través de otras fuentes, como el *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* (trataremos este aspecto más adelante); muy probablemente se podría rastrear en estas imágenes la influencia de obras con más de cien años de circulación como el *Livre des Propriétés des Choses* (*De proprietatibus rerum*) del franciscano Barthélemy l'Anglais o el *Speculum maius* del dominico Vincent de Beauvais que tan honda impronta dejaron en el arte franco-flamenco contemporáneo y posterior.

²⁹ Ruiz García, Elisa. “El Ars moriendi: una preparación para el tránsito”, en: *IX Jornadas científicas sobre Documentación. La muerte y sus testimonios escritos* / Nicolás Ávila Seoane et al., editores. Universidad Complutense de Madrid, Dpto. de Ciencias y Técnicas historiográficas, 2011, p. 314-344. En línea: www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento25281.pdf

³⁰ *Antiphonale* EMn: MPCANT/35, f. 1v. y f. 2r.; hay que tener en cuenta, no obstante, que por el estado actual del código no podemos juzgar el contenido original, pues la mayor parte de las miniaturas han sido recortadas.

³¹ *El Arcángel Gabriel*. ca.1485-1490. Calcografía, 168x117mm. National Gallery of Art. Washington.

Este es el ámbito que más luz aporta al problema de la génesis del libro de coro MPCANT/23, pues intensifica su proximidad al mundo cultural del norte de Europa.

Ilustraciones librarias y retablos

Por otra parte, parece evidente que, en cuanto a la composición visual, la evolución de la iluminación de libros pudo ir paralela al desarrollo de la pintura de los retablos de altar, y las páginas ilustradas del Gradual EMn: MPCANT/23, con sus viñetas en los ángulos, son una buena prueba.

En este caso, además, es evidente la correspondencia de las páginas ilustradas de la fiesta del Corpus del MPCANT/23 fol. 61r con el retablo de Dieric [Dirk] Bouts para San Pedro de Lovaina (1464-1468), que pudo servirle de modelo pero en el que, como veremos más adelante, se han introducido cambios aparentemente tendentes a eliminar de las imágenes cualquier alusión a los rituales hebreos contemporáneos.

Otro retablo “citado” tanto visual como conceptualmente en la Misa de Resurrección de este libro es el que Juan II compró a Roger van der Weyden para la Cartuja de Miraflores, con significativas innovaciones, que también analizaremos.

La responsabilidad intelectual

Lo más probable es que el programa iconográfico se fraguara como compromiso entre los deseos de los Reyes y los de la comunidad franciscana destinataria del encargo. Algunos de los frailes que por aquellos años integraron o visitaron la comunidad observante de San Juan de los Reyes fueron Alonso de Espina, Jiménez de Cisneros, Ambrosio Montesino o Juan de Tolosa.

Fray Alonso de Espina, célebre predicador y confesor de Enrique IV, defendió una actitud muy dura para extirpar el criptojudasismo, contra el parecer de los jerónimos que preferían adoptar medidas de persuasión y diálogo; probablemente fue uno de los religiosos que más presionó al Rey para que solicitara (sin éxito de momento) el establecimiento de la Inquisición. Representaba el ala más combativa de los observantes en todos los terrenos y fue tan polémica como célebre su obra *Fortalitium fidei* (ca.1460), obra dirigida a la jerarquías de la Iglesia, que defendía contra los sectores más tolerantes posiciones compartidas ya por gran parte del pueblo: propugnaba un ataque a fondo contra los enemigos de la fe, equiparando a herejes, judíos, moros y demonios. Las primeras impresiones de su obra se hicieron en Estrasburgo, Lyon, Nuremberg y otras ciudades europeas³².

Ya hemos mencionado la relación de Cisneros con el mundo que intentamos reconstruir. Si buscamos a un hombre cosmopolita también lo encontraremos a él: de vasta cultura, estudió en su juventud en Salamanca y residió en Roma, y en 1484 ingresó en la Observancia Franciscana, probablemente en San Juan de los Reyes; en

³² Rábade Obradó, M^a del Pilar. “Judeoconvertos y Monarquía: un problema de opinión pública”, en *La Monarquía como conflicto en la Corona Castellano-Leonesa (c. 1230-1504)*. José Manuel Nieto Soria, dir. Madrid, Sílex, 2006, p. 336-338.

1492 se convirtió en confesor de la Reina, de cuya parte llevó ya en 1493 un saludo personal al Capítulo General de los franciscanos observantes que se reunía en Barcelona; en 1494-1495 fue Vicario provincial de Castilla, y este último año fray Francisco Jiménez de Cisneros se convertía en Arzobispo de Toledo. Desde que en agosto de 1494 presidió su primer Capítulo como Provincial de Castilla, había anunciado su propósito de imponer la Observancia, para completar así el movimiento de reforma de las órdenes conventuales que llevaba en marcha todo el siglo XV. Iba a perder su libertad de acción el sector conventual o claustral, disipado y mundano en muchos casos, pero que producía a la vez muchos profesores e intelectuales; Cisneros, un hombre de formación universitaria, no estaba dispuesto a permitir que el repliegue hacia el interior de los conventos que se disponía a propiciar supusiera una pérdida de presencia intelectual (la intervención en el Estudio de Alcalá iba en este sentido). Su personalidad ascética, su energía sin límites, sus dotes políticas y su convicción sin fisuras de que estaba en posesión de la verdad, marcaron la Iglesia castellana durante los siguientes veinte años y canalizaron los anhelos prerreformistas en una peculiar reforma desde dentro.

Ambrosio Montesino residió gran parte de su vida en ese monasterio, escribió poesía religiosa por encargo de la alta nobleza y de los Reyes y tradujo para Isabel de Castilla la *Vita Christi* del *Cartujano*, aunque faltan en su obra referencias que encontramos en estos libros (V. Resurrección).

Fray Juan de Tolosa era confesor de Isabel I probablemente antes de que esta ascendiera al trono, a principios del decenio de 1470; fue una personalidad esencial en el desarrollo de la Orden Franciscana entre los siglos XV y XVI, en cuya Congregación General celebrada en Basilea en 1472 desempeñó un papel protagonista; se convirtió en vicario provincial de los franciscanos observantes de Castilla en los años 1479-1482 y volvió a vincularse a la Corte poco después. Fue reelegido en el Capítulo de Guadalajara en 1485, a la vez que Francisco Jiménez de Cisneros era nombrado guardián del convento de El Castañar; Fray Juan de Tolosa permaneció cuatro años en el cargo, que volvió a ocupar por tercera vez en 1496, esta vez para sustituir a Cisneros³³.

Como vemos, era un ambiente clerical muy cosmopolita el de aquel Toledo del que hablaba el viajero Hyeronimus Münzer en el relato de su viaje (que en 1495 lo llevó a presenciar los suntuosos funerales por el Cardenal Mendoza), al tratar de San Juan de los Reyes: *“Me dijo el arquitecto de la obra [Juan Guas] que esta vendrá a costar unos doscientos mil ducados. Los frailes del monasterio son de la orden de san Francisco; guardan la regla con estrecha rigidez y hacen vida ejemplar. Allí encontré al general de*

³³ Martínez Peñas, Leandro. *El confesor del rey en el antiguo régimen*. Madrid, Ed. Complutense, 2007, p. 54-57.

la orden, que en el año 1490 estuvo en Nuremberga, hombre doctísimo, muy querido de los Reyes, con el cual conversé largamente."³⁴

En 1477 fray Juan de Tolosa, custodio de Toledo, recibió de la Reina las casas adquiridas para construir el monasterio de san Juan Evangelista, llamado en los documentos San Juan de los Reyes, de la Reina o de Portaltyna [Porta-Latina], que iba a ser la sede toledana de los franciscanos observantes. Desde entonces aparece vinculado en diversas ocasiones a la cuestión de los libros del monasterio, esencial, pues los franciscanos concedieron una importancia capital a la palabra escrita desde los tiempos del fundador; también la fundación franciscana claustral de San Francisco, en Toledo, rival de los observantes, acababa de encargar en 1472 una copia de un comentario a San Mateo, probablemente el último código que entrara en la prestigiosa biblioteca de este convento que pronto sería incorporado al sector observante de la Orden. San Juan de los Reyes siguió sus pasos y ya en 1478 se compraron libros a "maestre Miguel de Cabio", librero y vecino de Sevilla (de donde era arzobispo Pedro González de Mendoza), y en 1483 y 1485 los frailes recibieron dinero para libros³⁵. Es fácil, pues, que fray Juan tuviera mucho que decir en cuanto a su programa iconográfico.

A. 2. 2. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE MPCANT/23

Veamos a continuación las escenas incluidas en el cantoral.

1 IN NATIVITATE DOMINI NOSTRI IHESUS CHRISTI OFFICIUM (EMn: MPCANT/23 fol. [0]v -1r)

La primera peculiaridad de esta misa consiste en que los folios precedentes están en blanco. El ciclo de ilustraciones con el que comienza el propio de la Navidad está concebido de forma asimétrica en dos series: domina la concepción tipológica (concordancia del Antiguo y el Nuevo Testamento) en las viñetas del fol. [0]v que rodean la escena de la Natividad alojada en el cuerpo de la P inicial, mientras que el

³⁴ Münzer, Jerónimo. "Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495", en: *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*/ recopilación, traducción, prólogo y notas por J. García Mercadal. Madrid, Aguilar, 1952, p. 401.

No conocemos las ediciones a partir de las que Judith B. Sobré tradujo la obra al inglés, y que añaden incertidumbre al texto: "*There I met the general of the whole order, from Brittany, who was in Nüremberg in the year of salvation 1490, a very learned man and very esteemed by the Kings, who related many things to me.*" A partir de: *Hieronymus Münzer, Viaje por España y Portugal, 1494-1495*. Prol. by Manuel Gómez Moreno, Translated from the Latin (Munich, Bayerisches Staatsbibliothek Latin ms. 431: "Itinerarium sive peregrinatio excellentissimi viri atrium ac utriusque medicinae doctoris Hieronymi Monetarii de Feldkirchen, Ccivis Nurembergensis" by José López Toro, Madrid, Almenara, 1951. Cita además: Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal*. Prol. by Ramón Alba. Madrid, Polifemo, 1991/2002.

Las limitaciones de comunicación que Münzer manifiesta en otras ocasiones nos llevan a dudar de que el religioso al que se refiere fuera realmente el "general de la orden", por lo regular un italiano (en 1497 Francesco Nenni y después Egidio Delfini, que se entrevistó con los Reyes Católicos precisamente en Toledo).

³⁵ V. Nota 141.

programa contenido en las viñetas de los ángulos del fol. 1r es de carácter estrictamente conceptual.



Fig. 5. MPCANT/23 fol. [0]v-1r. Propio de la Navidad.

MPCANT/23 fol. [0]v

En el cuerpo de la P inicial de *Puer natus est* han sido representadas sintéticamente tres escenas: la Natividad, el Anuncio a los pastores y la Adoración del Niño.

Al fondo, un ángel anuncia el Nacimiento a un pastor; en primer término, siguiendo el programa de las *Visiones* de santa Brígida, la Virgen arrodillada adora al Niño al que milagrosamente acaba de dar a luz y que ha colocado sobre un pliegue de su manto; mientras la mula y el buey le dan calor con su aliento, tres ángeles desde el tejado, un anciano san José y tres pastores (en número igual al de los Reyes) adoran al recién nacido. La escena se sitúa en un espacio arquitectónico cuyas elegantes bóvedas de crucería se desmoronan en alusión al edificio del judaísmo que se desmoronará ante la Revelación, y tiene lugar en medio de una intensa luz, porque la presencia de Dios ha despejado las tinieblas haciendo innecesaria la lámpara que sostiene José.

Todos los elementos están inspirados en las fuentes canónicas y apócrifas habituales en la Iglesia occidental en el siglo XV: los *Evangelios*, el Pseudo-Mateo, el *Liber de Infantia Salvatoris* y muy especialmente las *Visiones* de santa Brígida, que insiste en esta cuádruple adoración de la Natividad, a la que seguirá la de los Reyes.

Nos intriga cierta rigidez en el modo de cumplir el programa y, en efecto, comprobamos que la imagen es reproducción casi literal de un grabado de Martin Schongauer de hacia 1475-1480, en el que se han introducido escasas modificaciones: se ha representado la ciudad de Belén al fondo, los arcos apuntados se han aplanado casi hasta convertirse en arcos de medio punto, y ha desaparecido la vegetación rupícola del edificio. Además, tal vez la intención del grabador sí fuera que san José mantuviera la lámpara encendida, aludiendo a la intensa luz que iluminó el pesebre en el relato de santa Brígida, pero en el paso al color el efecto no se ha mantenido. En la ilustración del libro de coro se ha ribeteado con un bordado dorado el sayo de san José, bajo cuya manga asoma el puño de un jubón verde, y su manto amarillo se ha forrado de azul, pero los anchos borceguíes recogen en los tobillos los antiguos *tubrucos* descritos por san Isidoro, precedentes de los pantalones que a lo largo de la Edad Media fueron relegándose a las clases populares, especialmente a los campesinos, y cuyo nombre en esta época se desconoce³⁶.

En la *Epifanía* (MPCANT/23 fol. 24v) encontraremos de nuevo la huella del artista alsaciano, que hizo 115/116 planchas datables entre 1470/1472 y 1491, año de su muerte; ambos grabados proceden de la Serie de la *Vida de la Virgen*, una de las primeras que grabó el autor. Con el descubrimiento en nuestro cantoral de estas dos imágenes, *Nacimiento* y *Epifanía*, se incrementa significativamente el número de ejemplos españoles conocidos de representaciones inspiradas en Schongauer³⁷, en este caso, además, muy próximas cronológicamente al grabado original.

³⁶ Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1955, p. 10, 59, 62.

³⁷ V. además la *Epifanía*. Desde que se identificaran los primeros ejemplos del uso de grabados septentrionales en la pintura española del siglo XV y Angulo Iñiguez mostrara su interés, han seguido aumentando las evidencias del empleo de este recurso gracias, entre otros, a los estudios de Lynette M. F. Bosch y P. Silva Maroto en Castilla, A. Galilea Antón en La Rioja, C. Lacarra, C. Morte y F. Ruiz para la Corona de Aragón o A. Aceldegui en Navarra. En la BNE se conservan estampas originales del grabador y reproducciones posteriores que podrían demostrar una prolongada presencia del influjo de Schongauer en España, pero de este grabado solo nos consta la existencia en España, concretamente en Toledo, de un ejemplar original (*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700* / L. Schmitt, comp., N. Stogdon, ed. Vol. XLIX. *Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*. Rotterdam, Sound and Vision, 1999, p. 22-23).



Fig. 6. M. Schongauer. *Natividad*. 257 x 171 mm. National Gallery of Art , Washington.

Fig. 7. MPCANT/23 fol. [0]v. *Natividad*. Biblioteca Nacional de España.

En el antiguo Oficio de Laudes que se cantaba en la Catedral de Toledo al terminar la Misa de la Noche de Navidad, la escena del *Nacimiento* que describían los pastores concuerda, con la adición de los pañales, con esta representación plástica. Así nos la muestra un precedente de las *Pastoradas* que se han conservado hasta nuestro siglo, la composición en castellano que seguía a la antífona (*Pastores dicite quidnam vidistis*, o *Pastores Quem vidistis? Annuntiate nobis in terris quis apparuit*) cantada por el coro y los niños de coro vestidos de *pastorcicos*, según describió Arcayos en el siglo XVI³⁸:

Cantollanistas.

Bien vengades Pastores, / que bien vengades. / Pastores ¿do anduvistes?/ decidnos lo que vistes. [...]

Melódicos.

Es un Niño y Rey del Cielo/ que hoy ha nascido en el suelo.

Cantores.

Que bien vengades.

Melódicos.

Está entre dos animales / embuelto en pobres panales.
[...].”

MPCANT/23 fol. [0]v. Escenas a, b, c, d

Las viñetas de los ángulos han sido planteadas de la siguiente forma:

El fol. [0]v se ha concebido como un retablo, cuya escena central es la Natividad de Jesús, y cuyos ángulos reiteran con escasas diferencias una misma escena (a-d): en todas las viñetas el elemento central es un lecho en el que reposa una mujer que acaba de dar a luz; los personajes que rodean a la madre y al recién nacido son una o dos mujeres en dos de las viñetas, y un anciano y una mujer en las dos restantes. La gama cromática es limitada: rojos, verdes, violetas y azules. Resulta paradójico que, a pesar de lo reiterativo del tema y de su composición, en este caso no se haya recurrido al valor explicativo de la cartela; en algunas obras francesas algo anteriores se ha utilizado la misma iconografía e idénticos esquemas compositivos.

³⁸ En: Donovan, Richard B. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958. p. 32-33. La descripción de las ceremonias de la Nochebuena en Toledo, incluida la representación del *Canto de la Sibila Eritrea*, se debe al canónigo Felipe Fernández Vallejo, que hacia 1785 se basó presumiblemente en una relación manuscrita en el siglo XVI por el Racionero Juan Chaves de Arcayos.

La hipótesis más probable es que se trate de la serie de prefiguraciones de la Natividad que Réau³⁹ menciona como prototípicas, y que se atienen a la cronología mesiánica de san Agustín⁴⁰: es verosímil que uno de esos ángulos se haya reservado al *Nacimiento de Isaac*, referencia tipológica a la historia sagrada *ante legem*; otro al *Nacimiento de Sansón*, tipo que prefigura el Nacimiento de Cristo en el periodo *sub lege*, pues su concepción por una mujer estéril vino precedido del anuncio del Ángel de Yahvé de que el niño sería “nazireo de Dios desde el seno de su madre” (Jc 13 2-21); también Jeremías e Isaías⁴¹ se dicen elegidos antes del nacimiento, pero no hay en estos pasajes relato alguno que apoye la iconografía ante la que nos encontramos, por lo que pueden quedar descartados.

Si mi hipótesis es válida, las dos viñetas restantes anunciarían el tiempo *sub gratia*, la era de Cristo, y corresponderían a los *Nacimientos de la Virgen y de san Juan Bautista*; mientras la iconografía bizantina sitúa al Pródromos y la Intercesora en la Déesis a ambos lados de Cristo triunfante, aquí nos conducen al Nuevo Testamento dentro del entorno de la vida cotidiana. En ambos casos tenemos como referencia iconográfica la presencia de dos ancianos, Joaquín, padre de la Virgen María, y Zacarías, padre de san Juan⁴²; el pésimo estado de conservación de la imagen no permite determinar si el anciano escribe el nombre de su hijo, siguiendo el *Cántico de Zacarías* (Lc 1 67-79) que, con espíritu sintético, los artistas solían desplazar del momento de la circuncisión en que lo sitúa la fuente evangélica, al nacimiento de san Juan (Lc 1 57).

Observamos en las cuatro viñetas un factor común, que podría no ser casual: la gama cromática utilizada en el mobiliario de las estancias (verde, violeta y carmesí) tiene correspondencia con una célebre tapicería descrita en inventarios de 1420, que la ciudad de Utrecht regaló al Duque Juan Sin Miedo de Borgoña, para vestir una serie de lechos ceremoniales y *couchettes* ubicados en la cámara de la duquesa, el cuarto de sus hijos y la antecámara, y que se conocía como “*la chambre d’ Utrecht*”. En un contexto social tan ritualizado como el flamenco-borgoñón o el francés, los

³⁹ Réau, Louis. *Ibidem*, p. 241 y 250.

⁴⁰ Es decir, antes de la Ley mosaica (*ante legem*), después de recibir Moisés la Ley (*sub lege*) y después de la llegada del Mesías (*sub gratia*). En los programas iconográficos contemporáneos estaba en plena vigencia: recordemos que solo en 1508 iba a abordar Miguel Ángel en las bóvedas de la Capilla Sixtina el primero de los ciclos, para completar la serie del Antiguo y Nuevo Testamentos pintada por diversos autores en los muros.

⁴¹ Jr 1 5; *Segundo Canto del Siervo* (Is 49 1). Afirmaba el franciscano inglés fray Alejandro de Hales en la polémica entre la Escuela de París maculista a la que él pertenecía, y la de Oxford immaculista, que a Jeremías y al Bautista se les concedió la santificación antes de nacer, pero después de la concepción, y así también a la Virgen María, porque “no puede negarse a tan excelsa Virgen lo que a otros se concedió”. Argumentos análogos mantuvieron san Alberto Magno, santo Tomás y san Buenaventura. Véase: Rambla, Pascual. *Tratado popular sobre la Santísima Virgen. Historia del dogma de la Inmaculada Concepción*. Barcelona, Vilamala, 1954, p. 192-210.

⁴² No es verosímil que una de estas viñetas corresponda a otro tipo veterotestamentario más inusual, el de Gómer y el profeta Oseas, que sí aparece en el contexto de las *Bibles historiques* francesas. Fournié, E. y Lepape, S. « Dévotions et représentations de l’Immaculée Conception dans les cours royales et princières du Nord de l’Europe (1380-1420) », en *L’Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 11 mai 2012, consulté le 22 février 2013. URL: <http://acrh.revues.org/4259> ; DOI : 10.4000/acrh.4259.

paramentos, colores y telas tenían un significado jerárquico, máxime en circunstancias como el nacimiento o el duelo; era privilegio de la reina de Francia dar a luz en una cámara tapizada en verde⁴³, y parece significativo que una de las colchas correspondientes a estas dos viñetas sea verde, cuando es el nacimiento de la Reina del Cielo lo que se está describiendo. Aunque es temerario suponer una influencia directa, pues habían transcurrido más de cincuenta años desde la redacción de aquel inventario borgoñón, sí puede aportar un indicio de la familiaridad del autor o autores de estas miniaturas con el mundo cultural franco-flamenco, ya sea con las tradiciones que pervivían, o con los modelos visuales que circulaban entre los artistas. No olvidemos que hay documentos franceses en los que se usó la misma convención⁴⁴ ni que el iluminador Willem Vrelant, tan influyente en la miniatura de la época y cuya impronta es visible en este libro, vivió en Brujas, procedía de Utrecht y pudo formarse en París.

Obviamente las cuatro escenas están destinadas a conmemorar el nacimiento milagroso de Cristo mediante la referencia a previos nacimientos inusitados del Antiguo Testamento, pero con toda probabilidad hacen también referencia a la cuestión de la Inmaculada Concepción de la Virgen, tema que desde el siglo XIII había dado pie a encendidos debates, protagonizados fundamentalmente por las Órdenes Franciscana y Dominica. Podría contársenos con estas viñetas que, como todos esos personajes, la Virgen fue concebida en pecado, por tanto con mácula, y santificada antes del nacimiento: tal fue la postura defendida por san Bernardo y secundada por diversos teólogos entre los que destacaron los dominicos, que acudieron a estas y otras prefiguraciones análogas del Antiguo Testamento para apoyarla tipológicamente⁴⁵. Pero el sentido de las representaciones en el contexto de este debate reviste un cariz opuesto en el folio siguiente.

Fig. 8. *Bible historiale*. P. Morgan Library MS m394 fol. 21r. Muerte de Sara.



MPCANT/23 fol. 1r: Escenas e, f, g, h

Todas las imágenes del folio 1r se han utilizado para proclamar la virginidad de María, un tema reiterativo en la época y no solo en las artes plásticas. Es muy significativo su tratamiento en las *Coplas de Vita Christi* (escritas presumiblemente hacia 1467-1468 e

⁴³ Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media* [1919]. Madrid, Alianza, 1990, p. 77.

⁴⁴ A modo de ejemplo diremos que la gama cromática utilizada en la miniatura de la *Bible historiale* de ca.1412-1415 (París, BNF: Français 10, fol. 444) es idéntica a la de las miniaturas de EMn: MPCANT/23 fol. [0]v. En la *Bible historiale* m 394 de la Colección M. P. Morgan se utilizó el color verde para los lechos de las escenas de la muerte de Sara (m 394, f. 021r) y la maternidad de Rebeca (m 394, fol. 022v), y no para los de la muerte de personajes masculinos como David o Jacob; por la concepción visual y la composición de las escenas, estos ejemplares podrían ser precedentes de los libros que nos ocupan.

⁴⁵ Se atribuye a Duns Scoto, franciscano que llegaba de Inglaterra, la adopción militante del inmaculismo por la Orden de San Francisco, gracias a la argumentación más convincente en su defensa y la difusión por sus seguidores de un lema de gran valor propagandístico (*“Potuit, decuit, ergo fecit”*: *“Pudo, quiso, luego lo hizo”*). Aunque incluso algunos dominicos tomaron partido a su favor (san Vicente Ferrer), la dificultad añadida que suponía tener que rebatir a santo Tomás de Aquino dentro de su propia orden mantuvo a los dominicos contra la adopción del dogma inmaculista.

impresas en 1482) del franciscano Íñigo de Mendoza, perteneciente a este poderoso linaje castellano y cuya madre era descendiente de conversos; entre la poesía culta y el mundo cancioneril, entre la piedad formal y la irreverencia de las imágenes populares, Mendoza primero nos remite al sistema tipológico, es decir, a referencias en el Antiguo Testamento que apoyen las afirmaciones del Nuevo, cita a los profetas (pone en boca del Arcángel Gabriel dos de las prefiguraciones presentes en el folio MPCANT/23 fol. 1r) y recomienda luego contemplar el misterio de la Encarnación sin apelar a la razón⁴⁶; es tanto el énfasis que pone este franciscano cercano a los Reyes Católicos en evitar el cuestionamiento de la virginidad de María, que no exige esfuerzo suponer que en este libro de coro que estudiamos, contemporáneo de la primera edición impresa de sus *Coplas*, la única finalidad de las ilustraciones fuera la exaltación de este misterio. Pero, como veremos, en algunas circunstancias el uso del símbolo fue desplazándose hasta apoyar la tesis de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Así como el primer dogma, la virginidad, permaneció indiscutido durante toda la Edad Media desde el Concilio de Éfeso, el segundo, la concepción inmaculada, solo en 1854 (Bula *Ineffabilis Deus*) se convirtió en dogma, pues mientras la controversia se desarrollaba protagonizada por dominicos y franciscanos, y destacando en ella varios teólogos españoles, pocos se atrevían a proclamar una creencia que podía debilitar la cohesión interna de la Iglesia; no obstante, se extendía la celebración de la Fiesta de la Concepción de la Virgen, que no comprometía a nada. En toda la Península se propagó a lo largo del siglo XIV, en los reinos de la Corona de Aragón en especial, y gran parte de Europa vio crecer el culto inmaculista, especialmente Inglaterra, cuyos franciscanos habían impulsado la creencia y donde se instituyó estrictamente la celebración de la fiesta ya en 1287. También creció en algunos puntos de Francia; es célebre el caso de Lyon pero, tal vez por su cercanía geográfica e histórica a Inglaterra, igualmente destacó por su fervor Rouen,

⁴⁶ “30. Tú quedarás tan entera / de la preñez del infante, / qual queda la vidriera / quando en ella reverbera / el sol y passa adelante, / que la dexa en aquel son / que la halla quando vino; / pues así sin corrupción / serás de la encarnación del sacro verbo divino.

Prueba el ángel su enbaxada con las revelaciones que fueron hechas antes a los prophetas.

31. La çarça que vio en su vida / seyendo pastor Moisés, / abrasada y ençendida, / de bivas llamas ardida / mas toda verde después; / la puerta que vio çerrada / Ezechiel el propheta, / ¡o virgen maravillada!, / destierren de tu morada / qualquiera dubda secreta.-- 32. En la victoria campal / que resçibio Gedeón, / esforçado en la señal / de la lluvia celestial, / en la hera y en el vellón, / quando en tinajas de tierra / fue la lumbré secretada, / hasta el tiempo de la guerra, / ¡o virgen!, toda se ençierra / la verdad de mi enbaxada.-- 33. La maravilla mostrada / en la verga de Aarón; / aquella fuente sellada, / aquella huerta çerrada / de quien habla Salamón, / y la çierta prophécia / que de ti dixo Isaías, / ¡o sancta virgen María, reina de todas y mía!, / igualen nuestras porfías.[...]

Prueba el ángel por razón natural

[...]36. Así que, virgen más alta / que los más altos del çielo, / hermosa, buena, sin falta, / de cuyas gracias se esmalta / para ser hermoso el suelo, / amansen tu alteraçión / las pruebas con que concluyo, / por Escriptura y razón, / la divina encarnación / en el sacro vientre tuyo.[...]

Exclamación y comparación a loor de Nuestra Señora

[...]45. ¡O maravilloso sí / que hizo tal casamiento!, / ca seyendo dicho por ti / «O ángel, cúnplase en mí», / según tu prometimiento / encarnó en ese punto / el que era hijo eternal; / el cómo no lo pregunto, / que no se puede trasunto / sacar deste original.”

Mendoza, Íñigo de (O. F. M.). *Vita Christi por coplas Sermon trobado sobre el yugo y coyunda que el rey D. Fernando trae por divisa*. Zamora, [Antón de] Centenera, 25 enero [14] 82. Se trata de un incunable del que la BNE conserva un ejemplar.

cuyos *puy*s (certámenes poéticos) en honor de la Virgen Inmaculada se instauraron oficialmente en 1486⁴⁷. Dio gran impulso a la creencia en la Inmaculada Concepción su aprobación en el Concilio de Basilea-Ferrara-Florenia, aunque fuera de los cánones conciliares y sin valor dogmático, dadas las especiales dificultades en las que se desarrolló aquel concilio, al borde siempre del cisma y buscando el acercamiento a la Iglesia de Oriente, aterrada por la acometida otomana. En el debate conciliar destacó el dominico maculista Juan de Torquemada, tío del futuro Inquisidor General⁴⁸.

La consolidación extraoficial de la creencia en la Inmaculada Concepción siguió avanzando, no solo en las declaraciones de órdenes y universidades, y mediante la fundación de cofradías, sino también por los cauces más próximos a la sensibilidad popular: las festividades del calendario. En 1476 el franciscano Sixto IV publicó la Bula *Cum praeexcelsa* aprobando la fiesta de la Inmaculada Concepción, y en 1483 por la *Grave nimis* prohibió predicar contra la Inmaculada Concepción de la Virgen. La cercanía de estos hechos a la cronología de los cantorales que estudiamos, y su relación con la Orden franciscana, parecen avalar, una vez más, una interpretación inmaculista de estas imágenes.

Historia tan larga de debates en torno al asunto de la Concepción de la Virgen dio lugar a una literatura e iconografía muy variables, complejas y en ocasiones ambiguas; a veces solo los comitentes, las dedicatorias o los destinos para los que se encargaban, revelan el carácter inmaculista de un documento, pues los programas se desarrollaron a fuerza de adaptar representaciones marianas anteriores y no vinculadas a esta creencia; la asociación de símbolos e imágenes conformó una nueva iconografía que progresivamente fue desplazando viejas representaciones (como el *Abrazo en la Puerta Dorada* y la *Santa Ana triple*) y temas que se habían utilizado en defensa de la virginidad de la Virgen pasaron a emplearse como justificación de su concepción inmaculada. Un jalón importante fue la formación de las



Fig. 9. MPCANT/23 fol. 1r.
Porta clausa (Ez), Porta Coeli
(Gn).

⁴⁷ Lepape, Séverine. « L'Arbre de Jessé: une image de l'Immaculée Conception ? », *Langages politiques, XII-XVe siècle, Médiévales*, 57 (automne 2009), p. 127. No debemos descartar la relación de algún artista de esta zona con los manuscritos de la BNE.

⁴⁸ El parentesco de ambos frailes, sumado a su pertenencia a la misma Orden, podría considerarse un indicio más (si no bastaran los que lo vinculan a la Orden Franciscana) de que este libro, cuyo carácter inmaculista nos parece claro, no habría podido pertenecer a Santo Tomás de Ávila, la gran fundación dominica de los Reyes Católicos cuyo primer prior fue Tomás de Torquemada. El cardenal dominico Juan de Torquemada fue partidario de la reforma de la Orden y, como años más tarde haría fray Tomás de Ávila, materializó sus anhelos de reforma espiritual en la reedificación del convento de San Pablo de Valladolid (Nieva Ocampo, Guillermo. "Reformatio in membris: conventualidad y resistencia a la reforma entre los dominicos de Castilla en el siglo XV", *En la España medieval*, 32 (2009), p. 303-304). Es improbable que ninguno de los dos aceptara una iconografía tan comprometida en la defensa de la creencia contraria a la de su Orden.

diversas letanías que hacia 1500 cristalizaron en la Letanía Lauretana y la imaginería de la Virgen *Tota Pulchra* (que terminó conduciendo a la representación de la Inmaculada tan arraigada en el arte español de la Edad Moderna)⁴⁹.

Pero, aunque en la literatura inmaculista la titulación siguió creciendo, en las artes plásticas el número de símbolos alusivos a la Pura, Limpia o Inmaculada Concepción de la Virgen se fijó pronto; en estas viñetas encontramos tres o, tal vez, cuatro de ellos (*Porta clausa*, *Hortus conclusus* y *Fons signatus* / *Puteus aquarum viventium*), pero muy posiblemente la construcción especular del espacio en la viñeta f (*Virgen orante*) esté orientada a sugerir otro símbolo, el más “desambiguador” y claramente inmaculista: el *Speculum sine macula* (Sb 7 26). Además, el modo en que aparece la Virgen en el *Árbol de Jesé* del ángulo inferior izquierdo, puede ser un indicio firme del carácter inmaculista de la página entera.

MPCANT/23 fol. 1r e. En un espacio de organización especular, un personaje sujeta ante sí el batiente de una puerta: representación de la *Porta clausa*

La imagen ilustra dos textos del Antiguo Testamento: el Sueño de Jacob (Gn 28 10-22)⁵⁰ y la profecía de Ezequiel, que describe al dictado de Yahvé el pórtico oriental del futuro Templo (Ez 44 1-3)⁵¹.

No hay duda de que en la Baja Edad Media se ha seguido viendo anunciado en estas profecías el misterio de la maternidad virginal de María, *Puerta cerrada* y *Puerta del Cielo*; en el *Speculum humanae*



Fig. 10. *Speculum humanae salvationis*. Brujas, ca.1450. P. Morgan Library MS M. 0385 fol. 007r.
<http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=335817>
 Texto: PORTA CLAUSA SIG[N]IFICAT MARIAM EZECHIELIS XLIII CAP[ITULUM].

salvationis puede leerse: *PORTA CLAUSA SIG[N]IFICAT MARIAM EZECHIELIS XLIII*⁵². La imagen de la puerta cerrada del *Speculum* se utilizó también en retablos; por ejemplo, en el de la Madonna Van Maelbeke⁵³, atribuido en el siglo XIX a Jan van Eyck, aparece junto a otros símbolos citados en las coplas de fray Íñigo de Mendoza (V. *supra*) y ausentes ya de nuestro MPCANT/23, que se aleja de la argumentación tipológica y se acerca a la iconografía de la *Tota pulchra*.

49 Stratton, Suzanne. “La Inmaculada Concepción en el arte español”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, I (1988), n. 2 [edición en línea en *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*].

⁵⁰ “Despertó Jacob de su sueño y se dijo: ‘¡Así pues, está Yahvé en este lugar y yo no lo sabía! ‘ Y, asustado, pensó: ‘¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del Cielo!’” (Gn 28 16-17).

⁵¹ “Este pórtico permanecerá cerrado. No se le abrirá, y nadie pasará por él, porque por él ha pasado Yahvé, el Dios de Israel. Quedará, pues, cerrado. Pero el príncipe sí podrá sentarse en él para tomar su comida en presencia de Yahvé.” (Ez 44 1-3).

⁵² *Speculum humanae salvationis*. Morgan Library MS m385 fol.07r. Brujas, mediados del siglo XV.

⁵³ Se representaron la visión del Ara Coeli, la Virgen con el Niño y un donante, la Zarza ardiente, el Toisón de Gedeón, la Vara de Aarón y la Puerta cerrada de Ezequiel, “representada por un edificio rectangular adornado con estatuillas de la Sinagoga, de Moisés y de profetas y flanqueado en los ángulos por cuatro torres cilíndricas”. En *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien*. [1902] Bruges. Première section: tableaux. Catalogue. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie., [s.a.], p.7.

La imagen de MPCANT/23 no sigue la iconografía del *Speculum* ni de ninguna otra fuente que hasta el momento hayamos encontrado. Dada la fidelidad a esa obra de gran parte de las miniaturas del libro, debemos pensar que en este y algunos otros casos el artista se ha apartado de ella para apelar, bien a su propia imaginación, bien a otro sistema de referencias. No es aventurado suponer que pueda estar inspirada en el teatro religioso, pues tanto la actitud dramática del personaje, a pesar de su serenidad, como la apariencia de *atrezzo* que tiene la puerta, nos llevan a pensar, con lógicas reservas, en el teatro litúrgico, y en la fuerza que parece haber añadido a los sermones de la época la presencia de imágenes a las que señalar.

Probablemente se trate de la propia Virgen, una doncella de largo pelo suelto, nimbada, quien nos muestra la Puerta Cerrada como atributo de su virginidad. Es inevitable recordar los desfiles y dramatizaciones que en la Noche de Navidad se hacían del *Ordo Prophetarum* (si bien precisamente Ezequiel estaba ausente del elenco de profetas) y del *Canto de la Sibila*, de la que tan espectaculares representaciones quedaron en Mallorca, el Levante español y diversos puntos del resto de España; el caso de Toledo es remarcable⁵⁴, y una prueba de la vitalidad de esta dramatización en la sede primada, es que cuando en 1581 el cabildo de la Catedral de León decidió restaurar su celebración, se indicara al maestro de ceremonias “*de informarse de Toledo a qué tiempo y hora se ha de cantar*”⁵⁵. Nuestro personaje nada tiene que ver con la iconografía de la Sibila Eritrea, más que en su teatralidad, y por ello nos hace pensar en la pujanza de las farsas y autos que a finales del siglo XV utilizaron la fuerza dramática de la personificación (Gil Vicente, Juan del Enzina, Diego Sánchez de



Fig. 11. MPCANT/23 fol. 1r.

Badajoz), pero también en el teatro litúrgico franco-flamenco, del que posiblemente proceda esta imagen. De momento solo podemos señalar la excepcionalidad de la iconografía y las posibilidades de esta línea de investigación.

MPCANT/23 fol. 1r f. Virgen orante, de pie, con el Niño sobre su vientre

El personaje se sitúa en un espacio

arquitectónico de límites imprecisos, pues es discutible si hay un vano abierto en el muro del fondo o si se trata de un espejo, tal vez una posible alusión al *Speculum sine macula* (Sb 7 26).

La imagen recuerda la iconografía de la Virgen Blachernitissa o Platytera del arte bizantino pero, a pesar de la entrada de elementos bizantinos en Europa en los años



Fig. 12. Maria im Ährenkleid. Salzburg, ca.1490. Bayerisches Nationalmuseum, Munich.
http://www.artforger.com/tag.cfm?id=Madonna_of_Ears

⁵⁴ En: Donovan, Richard B. *Ibidem*. p. 47-48.

⁵⁵ Rodríguez, Raimundo. “El Canto de la Sibila en León”, *Archivos leoneses*, 1 (1947), p. 9-29.

anteriores, ningún indicio señala los caminos por los que habría podido llegar a este libro.

No conocemos representaciones españolas⁵⁶, que sí se crearon en el gótico septentrional y que pudieron servir de modelo a la del MPCANT/23, de la santa Ana grávida con la Virgen María *in utero*, pero, dado que las miniaturas parecen haberse concebido bajo la influencia del mundo cultural franco-flamenco, también debemos considerar la improbable posibilidad de que sea santa Ana.

Sin embargo, nos resulta más aceptable creer que el iluminador pretendía proclamar el misterio de la Encarnación del Niño, corolario de la Concepción de la Virgen, y que



Fig. 13. Visitación.
Atrib. al Maestro
Heinrich de
Constanza, ca.1310-
1320.
(Metropolitan
Museum, Nueva
York, 17.190.724)

recurrió a una inusual forma de hacerlo, precursora de la futura Virgen de la O, de la Expectación o de la Esperanza. Insólita pero no única, pues ya en la Alta Edad Media se representó la imagen de la *Mujer apocalíptica*, orante, de pie (como en el *Beato* de la Catedral de Burgo de Osma)⁵⁷; vemos un precioso ejemplo de Virgen grávida en la Visitación del Metropolitan Museum (Nueva York, 17.190.724).

Estamos presenciando, sin duda, un momento de la evolución de la iconografía inmaculista: las escenas narrativas del Antiguo

Testamento han sido desplazadas por imágenes de contenido simbólico más abstracto que van configurando la panoplia de la *Tota pulchra*; en los siglos XV y XVI se nos presenta a María llevando en su seno abierto al Niño y rodeada de versículos del *Cantar de los cantares*⁵⁸. Aquí la tenemos con el Hijo al que dará a luz para vencer a la serpiente del pecado. Visualmente evoca la imagen de la Virgen *Ährenkleid* centroeuropea, una doncella “vestida de espigas” con el sol enmarcando su rostro, sobre cuyo vientre se hubiera añadido el Niño.

Se han descrito dramas litúrgicos en los que la Encarnación se representaba sirviéndose de un sistema mecánico que desplazaba una imagen diminuta del Niño Jesús hasta el vientre del personaje de María⁵⁹. Es evidente el carácter teatral de la imagen, y las



Fig. 14. Mujer apocalíptica.
Beato del Burgo
de Osma, siglo
XI.

⁵⁶ Stratton, S. *Ibidem*.

⁵⁷ Aunque podemos casi con seguridad excluir cualquier relación, recordemos que Pedro González de Mendoza administró esa diócesis.

⁵⁸ M. Trens, en el análisis de la evolución de la imagen de la Inmaculada Concepción, mencionó la existencia de una Virgen sentada en un trono gótico que muestra su seno abierto y el Niño embrionario en su interior, en un cantoral del siglo XVI de la Catedral de Sevilla, y de otra Virgen mostrando su seno en el *Hortus conclusus* del *Libro de Horas* de Margarita de Austria de El Escorial. Trens, Manuel. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus-Ultra, [1947?], p. 77-79.

⁵⁹ En Inglaterra, tanto estas manifestaciones teatrales como la influencia de las *Meditaciones Vitae Christi* parecen haber generado una iconografía. Véase: González Montañés, Julio I. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XIV)*. Tesis doctoral. Madrid, 2002. p. 219-220. Ed. en línea: teatroengalicia.es/descargas/tesis.pdf

posibilidades dramáticas del tema.

El 5 de diciembre de 1473 se cerró el Concilio provincial convocado en Aranda de Duero por el Arzobispo Alfonso Carrillo de Toledo, en el que se tocaron asuntos de enorme gravedad para la Iglesia castellana y al que tendremos que aludir en otras ocasiones; en su Constitución XIX se decía: *“Debe desterrarse con razón cualquier impureza de la Iglesia [...]. Y como que hay antigua costumbre en los templos metropolitanos, catedrales y otros de nuestra provincia de que, por ejemplo en la fiesta de la Natividad y en las de san Esteban, san Juan, los Inocentes y en otros determinados días, [...] mientras se celebran los oficios divinos, se ejecuten comedias, mojigangas, portentos, espectáculos y otras muchísimas diversiones deshonestas, y de distintos géneros [...] Nos [...] prohibimos todas estas cosas [...]. Sin embargo de lo dicho, no tratamos de prohibir ni en los expresados días ni en otros las representaciones honestas y piadosas que mueven al pueblo a devoción.”*⁶⁰ No hay

duda de que, también en Castilla, el teatro tenía un importante espacio en la liturgia.

MPCANT/23 fol. 1r g. Árbol de Jesé: árbol genealógico de Cristo



Fig. 15. MPCANT/23 fol.1r

Las fuentes son bíblicas (*Isaías*⁶¹, *Mateo*⁶²) y, si bien su sentido explícito es la exaltación de la estirpe regia de Cristo, los cambios que ha experimentado tienen relación con los debates sobre la Inmaculada Concepción, pues, desde mediados del siglo XV, sus partidarios resolvieron el problema de la ausencia de textos bíblicos que respaldaran la creencia propiciando cambios semánticos en la interpretación de una serie de pasajes, y en consecuencia en la producción de

imágenes. La asociación de la figura de Jesucristo con la de la Virgen en la cúspide del Árbol de Jesé es un doble síntoma: por un lado, crecía el protagonismo de la Virgen en el culto; por otro, enfatizando el lazo maternal con Jesús se hacía partícipe a la Madre de la concepción inmaculada del Hijo, con el argumento de que Cristo no habría deseado mantenerla ni un instante en pecado. En la gestación de esta iconografía se

⁶⁰ Tejada y Ramiro, Juan, ed. *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América / en latín y castellano con notas e ilustraciones / por D. Juan Tejada y Ramiro*. Madrid, [Imp. de D. Pedro Montero], 1861. Parte II, T. V, p. 24-25.

⁶¹ “Dará un vástago el tronco de Jesé, / un retoño de sus raíces brotará. / Reposará sobre él / el espíritu de Yahvé: / espíritu de sabiduría e inteligencia, / espíritu de consejo y fortaleza, / espíritu de ciencia y temor de Yahvé. / Y se inspirará en el temor de Yahvé. / No juzgará por las apariencias, / ni sentenciará de oídas. / Juzgará con justicia a los débiles, / con rectitud a los pobres de la tierra. / [...] Aquel día la raíz de Jesé, / se alzará como estandarte de pueblos; / las naciones la buscarán, / y su morada será gloriosa.” (Is 11 1-10).

⁶² “Libro del origen de Jesucristo, / hijo de David, hijo de Abrahán: / Abrahán engendró a Isaac, / Isaac engendró a Jacob, / Jacob engendró a Judá y a sus hermanos, / [...] / Jesé engendró al rey David. David engendró, de la mujer de Urías, a Salomón, / [...] y Jacob engendró a José, el esposo de María, / de la que nació Jesús, llamado Cristo. Así que el total de las generaciones son: desde Abrahán hasta David, catorce generaciones; desde David hasta la deportación a Babilonia, catorce generaciones; desde la deportación a Babilonia hasta Cristo, catorce generaciones.” (Mt 1 1-17).

ha señalado el papel protagonista de Inglaterra: no encontramos en el continente hasta la segunda mitad del siglo XV un sistema iconográfico mariano tan desarrollado como el inglés del siglo XIII⁶³.

Casi coetáneo del Árbol de Jesé de este libro es el del retablo de la capilla de santa Ana en la Catedral de Burgos e igualmente es la Virgen María con el Niño en brazos quien remata la genealogía representada en él; en el centro del follaje Gil de Siloé enmarcó el *Abrazo en la Puerta Dorada* y flanqueando las figuras de la Virgen con el Niño se representaron las personificaciones de la *Sinagoga* y la *Iglesia*. El retablo fue encargo del Obispo Acuña, que encargó también un *Pontifical* manuscrito e ilustrado (VITR/18/9, Biblioteca Nacional de España), en el que encontramos muchas similitudes estéticas con estos libros; arte tipológico e iconografía mariana son otros tantos factores comunes.

MPCANT/23 fol. 1r h. Jardín cerrado y Fuente sellada / Pozo de aguas vivas (*Hortus conclusus, Fons signatus / Puteus aquarum viventium*)



Fig. 16. MPCANT/23 fol. 1r.

La miniatura ilustra estos versículos del *Cantar de los Cantares*: «Eres huerto cerrado, / hermana y novia mía, / huerto cerrado, / fuente sellada» (Ct 4 12). Pero simultáneamente aludirá a estos otros de la misma procedencia: «¡Fuente de los jardines, / pozo de aguas vivas / que fluyen del Líbano!» (Ct 4 15). Es evidente la exaltación de la virginidad de María, tal vez con connotaciones de fecundidad

asociadas a la imagen del huerto fértil y escondido, pero al mismo tiempo la imagen forma parte de los versículos que rodean a la *Tota pulchra*.

Parece extraño que, junto a aquella chocante imagen de la *Porta clausa*, el autor o autores de esta miniatura hayan ofrecido tan seca ilustración tomada de los ejemplares del *Speculum humanae salvationis* o de la *Biblia pauperum*, en lugar de ceder al encanto de los jardines cerrados del gótico internacional, vigente hasta hacía pocos años (tal vez la pérdida de esa vigencia sea la clave de la apelación a modelos más sobrios).

Los Reyes Católicos explicitaron en diversas ocasiones su creencia en la Inmaculada Concepción. Fernando II mantuvo la tradición en Aragón; Isabel I adquirió libros sobre la Inmaculada Concepción⁶⁴, destinó fondos al Monasterio jerónimo de Guadalupe para el sostenimiento de la fiesta (en 1477 el nuncio papal otorgó indulgencias a los visitantes de la capilla de santa Ana de aquel monasterio), y los monasterios jerónimos protegidos por la Corona adoptaron pronto la celebración⁶⁵. La reina brindó además protección a la Orden Concepcionista fundada por la dama portuguesa Beatriz de Silva, que fue incorporada a la obediencia franciscana en 1494 por la bula *Ex Superna*

⁶³ Lepape, S. *Ibidem*, p. 126-133.

⁶⁴ En 1485, el Tesorero de la Reina anotó este asiento: «A Alonso de Baena, cantor, 3.000 mrs. por un libro de Conçepción de Nuestra Señora.» En *Cuentas de Gonzalo de Baeza* [...]. Vol. I, p. 91.

⁶⁵ Stratton, Suzanne. «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, I (1998), 2. Ed. en línea: *Revista virtual de la Fundación Universitaria española*.

Providentia de Alejandro VI. Cuando, en el curso de la reforma del clero regular de Cisneros, los *claustrales* de San Francisco de Toledo y los *observantes* de San Juan de los Reyes llegaron a una conciliación (confirmada en Cédula firmada por la Reina en 1500) y quedó abandonado el edificio de los primeros, este fue ocupado por las monjas concepcionistas, y ambas comunidades franciscanas se convirtieron en baluartes del inmaculismo⁶⁶; la cartela en letras doradas sobre campo azul, que en 1857 recorría el arco sobre el que se eleva el coro alto de la iglesia de San Juan de los Reyes, así lo anunciaba: “*María Santísima concebida sin pecado original en el primer instante de su ser*”⁶⁷. Las personas que intervinieron en la gestación de este manuscrito estaban inmersas en esta polémica y participaban de las mismas preocupaciones.

2. IN DIE EPIPHANIE DOMINI OFFICIUM. (EMn: MPCANT/23 fol. 24v -25r)

La ilustración a doble página completa carece de viñetas laterales, y en la E capitular del Introito *Ecce advenit dominator Dominus* se ha representado la escena de la Epifanía.



Fig. 18. Martin Schongauer. *Epifanía*. Ca.1475. Staatliche Museen, Berlín.

<http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=2815>

Fig. 17. MPCANT/23 fol. 24v.

⁶⁶ Caviro, Balbina M. *El Monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo*. Madrid, Fundación Cultura y Deporte Castilla-La Mancha ; Iberdrola, 2002, p. 38-43. (Cuadernos de Restauración de Iberdrola, 6).

⁶⁷ Parro, Sixto Ramón. *Toledo en la mano ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta hermosa ciudad*. Toledo, [Imprenta y Librería de Severiano López Fando], 1857. T. 2, p. 35. Hay que advertir que ignoramos de cuándo databa la inscripción y es posible que Arturo Mélida la eliminara durante la restauración del templo en el siglo XIX, al no considerarla contemporánea de su construcción.

En la miniatura el autor recurrió nuevamente a un grabado de Martin Schongauer anterior a 1482⁶⁸. Esta segunda referencia al grabador alemán incrementa el número de fuentes españolas y confirma la importancia de la obra de Schongauer como modelo de imitación en el último cuarto del siglo XV; hay que recordar, además, su peregrinación a Santiago de Compostela antes de 1470. La cita visual es concluyente, a pesar de que respecto al original se realizaron adiciones y sustracciones; se ha introducido a san José y se han eliminado los estandartes, uno de ellos con la estrella de seis puntas y la media luna: es de suponer que no resultaría adecuado mantener estos símbolos en un momento en el que la hostilidad hacia la comunidad judía estaba en el cénit, y el Reino de Granada se interponía entre los Reyes y la unificación religiosa. Al paisaje rocoso y agreste del grabado se le han añadido una ciudad



fortificada y una sucesión de suaves colinas teñidas en una luminosidad azulada que nos aleja del horizonte; se ha reducido el séquito de los Reyes y su desarrollo en profundidad, y se ha prestado mayor atención a los planos cercanos, de donde ha desaparecido el perro.

El iluminador ha respetado las actitudes y posturas de los personajes del grabado: el Rey más anciano, que rinde su corona ante el Niño, Rey de reyes, no ha sido representado besándole los pies (como era usual en la época seguramente por influencia del Pseudo-Buenaventura) y, como en el grabado, contempla cómo recibe su ofrenda la Virgen, que en la miniatura aparece nimbada; el paje de la derecha sostiene la misma túnica aunque, con afán clarificador, el ilustrador ha pintado torpemente el cuello y ha eliminado los pliegues, y el Rey más joven es caucásico y rubio en la miniatura.

Fig. 19. Anónimo. Tabla derecha de un tríptico. Colección particular. En *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas (1300-1550)*.—Madrid : Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid. Dirección General del Patrimonio Cultural, 1988, p. 124-127 [Catálogo de la Exposición celebrada en la RABASF, 1988].

El modelo pervivió en el tiempo, pues hemos localizado en una colección particular madrileña una tabla anónima del siglo XVI que sigue reproduciendo casi al dictado la

⁶⁸ Esta “cita” corresponde a una versión anterior al IV estado de su *Epifanía*, que está fechado en 1482 y del que no hay ejemplares originales en España (*Hollstein’s German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700* / L. Schmitt, comp., N. Stogdon, ed. Vol. XLIX. *Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*. Rotterdam, Sound and Vision, 1999, p. 26-27). Según esta fuente, en España solo se conserva un ejemplar original, en Toledo, de la segunda versión del grabado, que por otra parte se ha considerado no posterior a 1479 (*The Illustrated Bartsch. 8. Commentary. Part 1. (Le Peintre-Graveur. 6 [Part 1] Early German Artists. Martin Schongauer, Ludwig Schongauer and copyists / By Jane Campbell Hutchinson. [s. l.] USA, Abaris Books, 1996, p. 26-27).*

estampa de la *Epifanía* de este grabador. Es el ala derecha de un tríptico⁶⁹ en el que se representaron la *Anunciación* en la tabla central y la *Adoración de los pastores* en el ala izquierda. En estas dos últimas la composición se ha complicado con sendos rompimientos de gloria, pero en la *Epifanía* el artista se ha mantenido relativamente fiel al grabado; incluso ha recuperado los estandartes del cortejo y el Rey joven es negro, aunque, por otra parte, también aquí se ha incorporado a san José y ha desaparecido la ancha franja de la derecha, cargada de detalles anecdóticos.

Una vez más hemos vuelto a encontrar la huella del grabado de Schongauer, en uno de los retablos o estaciones del Claustro de los Evangelistas del monasterio de El Escorial; se debe a Luis de Carvajal y es la escena central de un tríptico en cuya alas laterales se pintaron el *Bautismo de Cristo* y las *Bodas de Caná*.

3. IN FESTO RESURRECTIONIS DOMINI IHESU CHRISTI (EMn: MPCANT/23 fol. 32v - 33r)

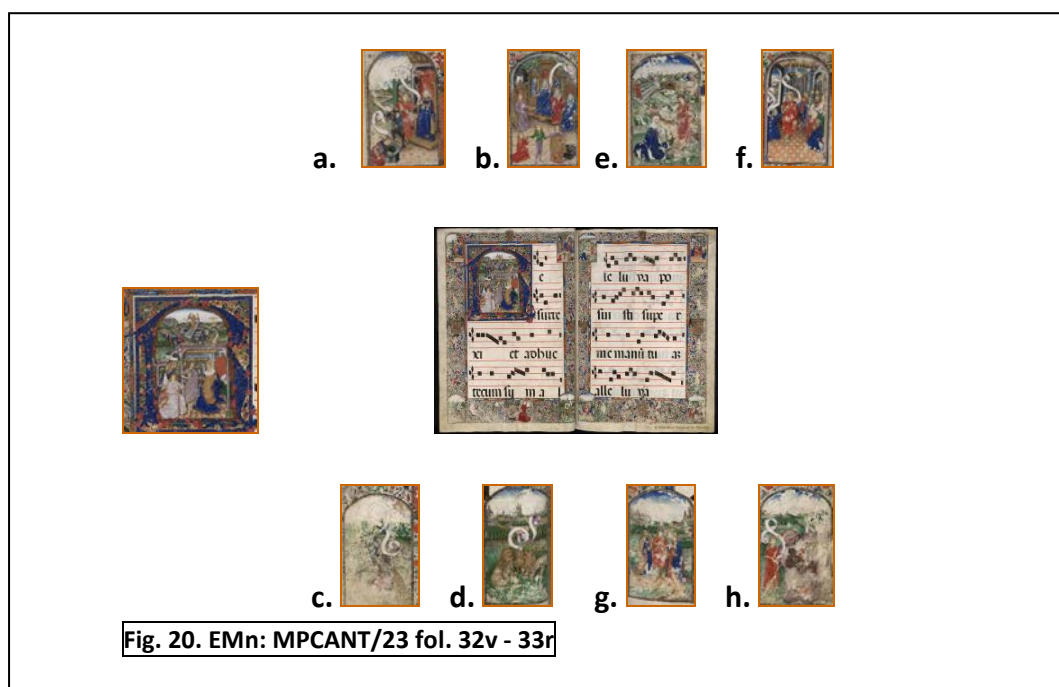
Hay que consignar que los fol. 31v y 32r están en blanco, el texto inmediatamente anterior (fol. 31r) corresponde a la Comunión del Domingo de Epifanía (*Vidimus stellam eius...*) y falta el epígrafe de la misa de este domingo; conocer las razones de estas discordancias podría proporcionar mucha información sobre el origen del libro. Describiremos en primer lugar el programa completo.

La inicial “estoriada”

En el interior de la capital R con que empieza el Introito del Domingo de Resurrección (*Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluia*) se ha representado una imagen sintética del ciclo de la *Resurrección* que presenta simultáneamente distintos momentos.

Al fondo, la cruz vacía; sobre el sepulcro rodeado de soldados dormidos, el ángel espera en pie a las tres Santas Mujeres que se acercan por el camino de Jerusalén. En segundo plano aguardan, vestidos y saliendo por la puerta del Limbo, los Justos salvados en el *Descensus ad Inferos* (episodio que desarrolla el *Evangelio apócrifo de Nicodemo* o *Actas de Pilato*, XVII-XXIX, y que desde la aparición de la *Leyenda dorada* y las *Meditationes vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura se glosó repetidamente), esperando detrás de Jesús para presentarse ante su Madre. En primer término Cristo Rey, coronado y con nimbo, descalzo, desnudo, solo cubierto con una capa violácea, muestra sus llagas a la Virgen María; a la izquierda de ambos un ángel se arrodilla ante la Virgen portando el estandarte blanco en astil crucífero, y a la derecha permanece abierto el libro en el que, en su impaciencia, leía María según los textos devotos las profecías que anunciaban que la Resurrección estaba a punto de producirse.

⁶⁹ *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas (1300-1550)*. Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid. Dirección General del Patrimonio Cultural, 1988, p. 124-127 [Catálogo de la Exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en octubre-diciembre de 1988]. Esta tabla en 1988 pertenecía a una colección particular madrileña y fue descrita por Elisa Bermejo, que la consideraba flamenca y poco anterior a 1550, y que no mencionó su relación con el grabado de Schongauer.



En la “historia” contenida en esta inicial, la composición plástica ha logrado además relacionar visual y conceptualmente la Anunciación con la Resurrección, pues representaban el comienzo y el cierre del ciclo, al haber cumplido Cristo la misión para la que se había encarnado; además evoca a la vez el pasado de la Virgen, la Anunciación, y su futuro, el Anuncio a María de su propia muerte, tema frecuente en el gótico final. Aunque pudo utilizarse otro texto, es verosímil que el artista haya representado simultáneamente dos pasajes de las *Meditationes vitae Christi*⁷⁰ glosados más tarde en otros libros devotos: la *Primera Aparición* del Resucitado ante la Virgen en la mañana del Domingo (mientras las otras Marías han pedido permiso a la Madre para ir al sepulcro con ungüentos, Cristo se le presenta, le muestra sus llagas y le cuenta cómo “*ha liberado a su pueblo de los Infiernos*” y lo que ha hecho en esos tres días)⁷¹, y la última vez que se le aparece, antes de la Ascensión, con los Justos del

⁷⁰ En una de las ediciones incunables que se conservan en la BNE los episodios corresponden a los capítulos LXXXVIII y CIV respectivamente: Seudo Buenaventura. *Liber Meditationum Vite Domini Nostri Iesu Christi [Meditationes vitae Christi]*. In Monasterio BMV de Monteserrato, Johannes Luschner, 16 abril, 1499. BNE: INC/852(2). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098359&page=1> p. 354-356 y 376. (Además de las rentas y derechos con que lo dotaron, la producción de libros fue una de las actividades que los Reyes Católicos impulsaron en Montserrat como medio de vida del monasterio). Hay que recordar que las ediciones de esta obra varían mucho entre sí y que además se hicieron “separatas” de los distintos ciclos que contiene.

⁷¹ “*In d[omi]nica die. De resurrectione Domini et q[ua]modo primo apparuit matri dominica die Capitulum LXXXVIII: [...] Ea ergo sic ora[n]te et lacrymas dulciter emitte[n]te, ecce subito dominus Iesus venit in vestibus albissimis, vultu sereno, speciosus, gloriosus et gaudens, et dixit ei quasi ex latere, Salve, Sancta Parens. Et illa statim se vertens, Es tu, inquit, filius meus Iesus? Et genuflexit adorans sui filius. Mater mea dulcissima ego su[m]. Resurrexi et adhuc tec[um] sum. [La Madre contempla sus llagas] Et narrat ei Dominus Iesus qualiter populum suum liberavit de inferno et omnia qu[a]e fecit in isto triduo. Ecce nunc ergo magnum pasca”. Ibidem, p. 354-356. A pesar de que en el texto Cristo se presenta con “blanquísimas vestiduras”, no lo son ni aquí ni en otras obras.*

Limbo⁷². No es preciso acudir al *Cartujano* o a los textos de la Corona de Aragón para encontrar el soporte textual de esta iconografía como, desde la aparición del célebre artículo de Breckenridge⁷³, se ha venido repitiendo.

En efecto, en la escena del fondo vemos a tres mujeres llegando al sepulcro vacío (según san Marcos, 16 1), a los soldados que aún duermen junto a él y a un testigo angélico (y no dos, lo que excluye como fuente a san Juan); en primer plano Cristo aparece como Rey victorioso. Es como si este artista hubiera observado la tabla derecha del Tríptico de Miraflores de Roger van der Weyden (*Aparición de Cristo resucitado a su Madre*, ca.1440, en la que se representan solo la Resurrección y la Primera Aparición⁷⁴) y hubiera hecho unas adaptaciones que le permitieran condensar en una sola viñeta tres momentos distintos de la historia: la visita al sepulcro vacío (alusión a la Resurrección), la primera aparición del Resucitado a la Madre y la última aparición antes de la Ascensión, su despedida con los Redimidos del Limbo.



Fig. 21. MPCANT/23 fol. 32v (detalle).



Fig. 22. Roger van der Weyden. *Tríptico de Miraflores*, tabla derecha (detalle). Staatliche Museen, Berlín. www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/...

La escena principal en la letra capital, equivalente a la tabla central en un políptico, se desarrolla en un tabernáculo abierto que se diría inspirado en un escenario teatral (a veces es inevitable pensar que Émile Mâle tenía razón al atribuir composiciones y argumentos a la influencia del teatro litúrgico). Pero encontramos inmediatamente argumentos para rebatir a É. Mâle, porque nos parece detectar la influencia de una corriente relacionada con la escuela francesa del Maestro de Mansel (activo ca.1430-1440) que afectó a Flandes y norte de Francia y que, como ya se hacía en Italia, componía las imágenes a base de pequeñas arquitecturas imbricadas unas en otras, en las que se desarrollaban escenas sucesivas (¿pudo afectar al teatro este modo de construir el “espacio escénico”?).

Muy tempranamente se representó la *Primera aparición de Cristo resucitado a la Virgen (Et prima vidit)*, cuyos precedentes más antiguos están en el arte paleocristiano. Cuando en los siglos del gótico, deseosos de una mayor humanización y emotividad, la devoción mariana insistió en el papel corredentor de la Virgen María, se multiplicaron los textos y dramatizaciones en los que a las diversas apariciones registradas por los evangelios canónicos, se añadía esta que suponía ya san Ambrosio: “*María ha vivido la Resurrección y ha sido la primera que ha visto y ha creído*” (*Vidit ergo Maria resurrectionem Domini, et prima vidit et credit*). Esta suposición se justificaba no tanto por su valor testimonial y probatorio de la Resurrección (como en el caso de María Magdalena y las restantes apariciones a los discípulos) sino por el derecho materno de María a conocer el triunfo de su Hijo sobre la muerte; todos los textos insisten en estos argumentos para justificar que, a pesar de no aparecer en los evangelios canónicos, tales hechos tuvieron que producirse necesariamente. Esta primera aparición está documentada en la escultura monumental española en unos cuantos casos de áreas cercanas a Francia⁷⁵, y probablemente en relación con el Camino de Santiago y con el desarrollo del tema en la literatura devota. La ilustración nos sitúa en el imaginario de la *devotio moderna*, y nos remite a la *Leyenda dorada*⁷⁶ y al género de las *Vitae Christi* que floreció en la Baja Edad



Fig. 23. Libro de Horas. Ca.1490-1500, probablemente de París. Nueva York, Morgan Library MS M. 7 fol. 20r. Breckenridge, que publicó esta imagen, la dató después de 1500, pero puede haber sido anterior.

Media, cuyo principal hito fueron las *Meditationes vitae Christi* del Seudo-Buenaventura, seguidas por la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia *el Cartujano* y las diferentes versiones que glosaron este episodio escritas en el ámbito franciscano por

⁷⁵ Azcárate de Luxán, Matilde. “Iconografía de la Resurrección en la escultura gótica española”, *En la España medieval*, V (1986), n. 8, p. 169-193.

⁷⁶ Vorágine, Jacobo de la. *Leyenda dorada*. Libro I, cap. LIV, Madrid, Alianza, 1982, p. 232-233.

Ubertino da Casale, el catalán Francesc Eiximenis y en Valencia sor Isabel de Villena (del linaje de los Manuel y emparentada con ambos Reyes Católicos).

En la Corona de Aragón había acentuado el interés por este asunto un sermón pronunciado por fray Vicente Ferrer en Valencia en abril de 1413, análogo al que pronunció en Toulouse en la Pascua de 1416, muy comentado en el sur de Francia y por el que se le acusó de usar episodios apócrifos (pretendemos señalar que si fue influyente en Aragón, no menos lo fue al otro lado de los Pirineos)⁷⁷; pero realmente se había limitado a glosar la narración del Seudo-Buenaventura, acentuando los elementos más descriptivos y dramáticos de la segunda mención de la aparición de Cristo a su Madre (cap. CIV en la edición consultada), cuando ya traía con Él a los Justos rescatados para llevarlos al Padre. Se ha señalado que el episodio no tuvo eco en las artes plásticas aragonesas hasta mucho más tarde, tal vez a consecuencia de la canonización de Vicente Ferrer⁷⁸.

La historiografía ha reiterado la influencia de los textos levantinos en la forja de la escena que nos ocupa, pero creemos que si este libro MPCANT/23 se hubiera conocido antes, el tono de la interpretación tal vez habría cambiado, pues se trata de la representación más antigua que conocemos de este tema y, por supuesto con reservas, pensamos que su inspiración tiene más de franco-flamenca que de aragonesa. Nos encontramos ante el mismo dilema que Breckenridge al interpretar el tríptico de Miraflores: ¿propuso el comitente el tema de la *Primera Aparición* o lo hizo el pintor? El tan citado investigador norteamericano se respondía que, siendo tan raro el tema en Flandes, lo lógico era que la petición procediera de España, donde el interés por el *Cartujano* era creciente. Pero, exceptuando un caso muy concreto que veremos a continuación en la Corona de Aragón, ¿no había sido igualmente raro en Castilla en la década de 1440, y más aún fuera del ámbito monástico? La primera traducción a una lengua romance del *Cartujano* fue portuguesa, aún en la primera mitad del siglo XV. El valenciano Joan Roís de Corella hizo una traducción al catalán que se imprimió en 1496, y la traducción al castellano fue encomendada por Isabel I al franciscano fray Ambrosio Montesino, que la llevó a cabo entre 1499 y 1501⁷⁹, presumiblemente en

⁷⁷ En Roy, Émile. “Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. Deuxième partie”, *Revue bourguignonne publiée par l'Université de Dijon*, XIV (1904), n. 3-4, p. 246-247.

⁷⁸ Catalá Gorgues, M. Á., y Samper Embiz, V. “La iconografía de la ‘Primera Aparición’ en la pintura valenciana”, *Saitabi*, (1995), n. 45, p. 93-108. Ed. digital en roderic.uv.es/handle/10550/27091. Los autores citan además los trabajos de Rosa Alcoy.

⁷⁹ Moreno Hernández. *Traducción y paráfrasis en fray Ambrosio Montesino*. Ed. en línea <http://www.traduccion-franciscanos.uva.es/.../tematica-traductora-literarias.pdf>

San Juan de los Reyes de Toledo. Aun afirmando que el modelo de Roger van der Weyden tuvo mayor difusión posterior en Flandes, el investigador siguió concluyendo que procedía de España.

Igualmente, a la pregunta de si la inclusión de los Padres del Limbo en la representación fue una idea española o venía del norte, Breckenridge (que citaba a Post, Gudiol y Saralegui) suponía que el tema se originó en España, pues no conocía ejemplos anteriores a 1500 en otros lugares (sin embargo algunos ejemplos que él creyó posteriores a 1500 parecen ser anteriores a esta fecha, V. fig.22) y porque fue aquí donde “*la leyenda tomó forma descriptiva*”, hecho que puso en relación con la difusión del *Cartujano*, cuyo relato, curiosamente, no se ajusta a las ilustraciones⁸⁰.

Se ha aceptado sin discusión la discutible afirmación del gran investigador norteamericano, pasando a considerarse el tema de origen español, y concretamente aragonés, aunque él mismo consignara que la *Aparición con los Redimidos del Limbo* se encuentra también en otras zonas, y que su huella se mantuvo en el norte de Europa fuera del área de influencia directa de España⁸¹. Desde mi punto de vista, este es un asunto que hay que volver a considerar. Cuando encontramos el mismo tema en un díptico de Jan Mostaert de hacia 1520⁸², en el que presencia la escena una dama orante que se ha identificado como María de Borgoña, y que probablemente fue un encargo de su hija Margarita de Austria, nuera de los Reyes Católicos, es inevitable preguntarse por qué se mantenía este tema tan tarde y tan lejos de España (físicamente, no diplomática ni familiarmente, desde luego, lo que complica las cosas). Se ha dicho que el texto que documenta la escena es la *Égloga de la Resurrección* de Alfonso de Castrillo (impreso en 1520), pero nos parece muy improbable, porque había precedentes tanto plásticos como textuales más próximos a Margarita de Austria. ¿No habría fuera de España un sustrato devocional ligado a la *devotio moderna* que apoyaba esta iconografía?

Alonso Jiménez, Alonso Vázquez y otros colaboradores, y se pagó entre 1501 y 1503. El Cardenal Cisneros impulsó tanto la edición manuscrita como la impresa.

⁸⁰ Vemos en la versión valenciana de la *Vita Christi* del muy leído en la época Ludolfo de Sajonia, *el Cartujano*, en el ejemplar de la BNE: “*Pensa com son fill pren possessio en acte dela senyoria del cel e dela terra: e dels infernals abissos que del instant dela sua [con]cepcio veguda li era. [Cristo se recuesta contra su Madre, como tantas veces había hecho]... C[on]ta lo obediêt fill ala sua sêyora mare : tot lo q en los inferns acabat havia: dona li humils comêdacions de tots los sants pares: senyaladamêt de adam e eva : q humilmente la supliquen : los per[do]ne la mort sua : dela qual ells dos eren stats la causa*”. *Lo quart del Cartoxà* [Texto impreso] / [aromancat, corregit ... examinat per ... Joann Roiç de Corella].— Valencia, [Lope de la Roca, para Miquel Albert], 6 XI 1495, p. LXXXIII.

⁸¹ Breckenridge, James D. “*Although this subject may be found portrayed in the art of various parts of Western Europe, it would seem to have originated in Spain, when the only known examples prior to 1500 were created [...] A sufficient number of authentic scenes of Christ presenting the Redeemed have already come to light in North European art of the sixteenth century to show that the subject was widely used even outside the sphere of direct Spanish influence. In Holland [...] while in Flanders it was also used, although without any sense of an established iconography [menciona a Simon Bening]. Nor is the subject unknown in the art of France or Germany.*” (*Ibidem*, p. 28-30). Y sin embargo el autor no da importancia a este hecho, cuando podría ser muy clarificador.

⁸² Está repartido entre el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, Inv. 293(1930.76), y el Rijksmuseum Twenthe de Enschede.

Así pues, el hallazgo de este libro vuelve a plantear el problema del origen del tema, que hasta cierto punto es un problema de fuentes: ¿en qué textos se inspiró el encargo? La de MPCANT/23 parece unos años anterior a las restantes imágenes pintadas que se conocen (incluidas las levantinas) y, de ser así, se trataría de la primera descubierta con este tema, salvando quizás el caso de la arcaica imagen esculpida en el frontal de Santa María de la Atalaya de Laxe. La representación no está en la estela de los escritos de sor Isabel de Villena sino de los textos anteriores. Pero... ¿qué textos?

Es de suponer que un libro regalado por los Reyes a lugar tan significativo como San Juan de los Reyes, contuviera un programa previamente consensuado por los donantes y los receptores, al que se sumaría la experiencia del artista. La Pasión se había glosado, a lo largo de la Edad Media, en distintos comentarios. La *Vita Christi* de Eiximenis se leía comúnmente en conventos franciscanos, aunque era muy temprano para que se hubiera convertido ya en el “subtexto” omnipresente que sería unos años más tarde⁸³, y pasajes referentes a la vida de Cristo se habían incorporado a compilaciones devocionales tan populares como las *Flores sanctorum*⁸⁴ confeccionadas a partir de la *Leyenda dorada*. La *Vita Christi* del *Cartujano* se estaba difundiendo por entonces (aunque ya conocemos la disparidad entre texto e imágenes), y había ejemplares de las obras de Ubertino da Casale en San Francisco de Toledo (*De Nomine Iesu*), más tarde en la biblioteca de San Juan de los Reyes, y también en La Oliva (*Arbor Vitae Crucifixi*, impreso en Venecia en 1485)⁸⁵. Por otra parte, entre los libros que la Reina Isabel regaló a dos de sus hijas ausentes de España (María y Catalina) en 1500-1501 figuraban entre otros el *Vita Christi* del *Cartujano*, por el que ya vimos que mostró siempre activo interés, el *Vita Christi fecho por coplas* de Íñigo de Mendoza y el *Flos Sanctorum* a partir de Jacobo de la Vorágine⁸⁶. Pero, exceptuando los textos de la Corona de Aragón (dejamos aparte a Ubertino da Casale, porque había acabado teniendo problemas de heterodoxia), son libros que no incluyen el episodio del

⁸³ Cátedra, Pedro. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid, Gredos, 2005, p. 81.

⁸⁴ Baños Vallejo, Fernando. “Para Isabel la Católica: la singularidad de un *Flos Sanctorum* (MS. H.II.18. de El Escorial)”, en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*. Dir. de Pedro M. Cátedra, ed. de Eva B. Carro Carbajal y Javier Durán Barceló. San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, 2009, p. 161-193. ISBN 978-84-937360-6-4. Edición en línea <http://hdl.handle.net/10366/122006>. Al parecer fray Gonzalo de Ocaña pudo hacer una traducción al castellano de la *Vita Christi* de Eiximenis, parcial o total, ya en la primera mitad del siglo XV; curiosamente en el *Flos Sanctorum* que Isabel I encargó a los jerónimos de Guadalupe en 1488 (El Escorial, h.II.18) no estaban incluidos los materiales relativos a la vida de Cristo procedentes de Eiximenis y sí únicamente los de la *Leyenda dorada*; sin embargo en versiones del segundo cuarto del siglo ya se habían usado (BNE Ms. 780), e incluso se había difundido ya el sermón de la Pasión de san Vicente Ferrer en algunos ejemplares. Es decir, que existió la posibilidad de acudir a estas fuentes, incluso en castellano, pero su adopción no era unánime, al menos en un tipo de texto como este, orientado principalmente a los seglares. El jerónimo Hernando de Talavera, confesor de la Reina, obispo de Ávila y posteriormente arzobispo de Granada, y por tanto muy influyente en la Corte, publicaría la traducción de la *Vita Christi* de Eiximenis.

⁸⁵ Abad Pérez, Antolín, O.F.M. “La biblioteca franciscana de Toledo”, *Anales toledanos*, (1984), n. 20, p. 9-36.

⁸⁶ Ruiz, Elisa. *Las prácticas de lectura de una reina: Isabel I de Castilla*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. En línea. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-prcticas-de-lectura-de-una-reina---isabel-i-de-castilla-0/>

encuentro de Cristo y su Madre con los Elegidos del Limbo que muestra la imagen. Tampoco Ambrosio Montesino, residente en San Juan de los Reyes y traductor del *Cartujano*, recoge la escena de la aparición ante la Virgen ni en la obra *Epístolas y Evangelios que por todo el año se leen en la Yglesia catholica*, ni en sus *Coplas*⁸⁷.

Ahora bien, esto no demuestra que la inspiración haya partido de los textos aragoneses pues, dado el carácter tan marcadamente europeo del libro y el cosmopolitismo de los frailes que pasaron por la institución, la fuente de inspiración pudo ser el Seudo-Buenaventura, de cuyo relato esta miniatura podría ser una ilustración textual.

Un inciso: la iconografía de las Apariciones de Cristo a su Madre, en Aragón

Paradójicamente, el referente visual de san Vicente Ferrer era otro y tiene que ver, además de con las puestas en escena del teatro litúrgico⁸⁸, con un rasgo particular de la pintura catalana del siglo XIV. En la Iglesia de Oriente la relación de la Virgen con la escena de la Resurrección se basaba en fuentes literarias diferentes (Jorge de Nicomedia y otros autores bizantinos, algunos de los cuales sostenían que la Virgen no llegó a apartarse de las inmediaciones del sepulcro para esperar la Resurrección), de modo que mientras en Occidente se defendía que Cristo visitó en primer lugar a su Madre, en Bizancio la Virgen aparecía como testigo de la Resurrección. En el último tercio del siglo XIV, y en talleres pictóricos tan próximos al Trecento italiano como los catalanes, se produjo una innovación interesante, que suponía el acercamiento de los dos extremos del Mediterráneo: empezamos a ver retablos en cuya escena de la Resurrección la Virgen se asoma por una ventana (excepcionalmente desde una puerta) al huerto donde está situado el sepulcro, para presenciar la salida del sepulcro de su Hijo. La novedad se produjo en el círculo de los Serra y se mantuvo en los primeros años del siguiente siglo. En su influyente artículo de 1957⁸⁹, Breckenridge

⁸⁷*Epístolas y evangelios que por todo el año se leen en la Iglesia catholica de la correçion de F. Ambrosio Montesino por mandado del poderoso y muy catholico Señor, don Fernando Rey de España, etc.* Amberes, Iuan Steelsio, 1512. La obra fue editada a partir de Gonzalo de Santa María y prologada por el traductor del *Cartujano* a petición del Rey Católico.

⁸⁸González Montañés, Julio I. *Ibidem*, p. 447-448.

⁸⁹Breckenridge, James D. *Ibidem*, p. 9-32. Entre las obras citadas por este investigador, para algunas de las cuales la localización o la datación han cambiado desde 1957, podemos ver esta interpretación de la escena en el *Retablo de Sigena* atribuido a Jaume Serra, ca.1367-1381, actualmente en el MNAC; en el *Retablo del Espíritu Santo* de Pere Serra, 1393-1394, en la Colegiata de Santa María de Manresa; en el *Retablo de la Virgen de la Leche* del Maestro de Cubells, actualmente en la Colección Lladró, datado a finales del siglo XIV o principios del XV por M. A. Blanca Piquero (*Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas (1300-1550)*.— Madrid : Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid. Dirección General del Patrimonio Cultural, 1988, p. 18-25. [Catálogo Exposición RABASF octubre-diciembre, 1988]). Continuando este pequeño repaso, sin propósito de exhaustividad, encontramos el mismo modelo en el *Retablo de Los gozos de la Madre de Dios* de la iglesia de la Sangre de Alcover (Ferrer Bassa II, 1457, Museo Diocesano de Tarragona), y en el de *Los Gozos de la Virgen* de la iglesia de San Esteban de Abella de la Conca (Lérida), que parece atribuible a Pere Serra, ca.1375, cuya recomposición se consiguió en 2004 y que actualmente se encuentra en el Museo Diocesano de la Seo de Urgel. Rosa Alcoy i Pedrós ha estudiado el retablo de Santa Maria de Rubió, en el que aparece la misma escena (“El Mestre de Santa Maria de Rubió. Una personalitat enigmàtica del gòtic català”, *Revista d’ Igualada*, (abril 2006), n. 22, p. 11-12.

(que obviamente no se tomaba en serio la geografía política de la España medieval) atribuyó esta peculiar interpretación catalana del papel de la Virgen a la “familiaridad española” con textos orientales⁹⁰, aunque quizá debería haberse referido a la “familiaridad aragonesa”, pues nos parece probable que la circulación en la Corona de Aragón de textos de la Iglesia ortodoxa de Oriente, se haya debido al sostenimiento de enclaves catalano-aragoneses en Grecia durante cerca de ochenta años.

En los últimos decenios del siglo XIV y primeros del XV el tema literario experimentó gran auge en la Corona de Aragón. Primero el franciscano Francesc Eiximenis y después el dominico Vicente Ferrer, expusieron la secuencia de los episodios de la Resurrección de un modo más dramático. Más tarde, en 1497, después de ser confeccionado el libro que estudiamos, se imprimió póstumamente, a instancias de Isabel I y bajo gestión de la abadesa clarisa que sustituyó a sor Isabel en el Real Monasterio de la Trinidad, de Valencia, la *Vita Christi* que había escrito sor Isabel de Villena, pariente de ambos Reyes Católicos y relacionada con los grandes eruditos valencianos de la época. En esta obra, pensada para edificación de las monjas, había desarrollado el tema con mucho sentimentalismo y modificando la puesta en escena: en su capítulo CCXXXVII la Virgen se encontraba rezando ante la Corona de espinas cuando irrumpieron los Padres salvados del Limbo precedidos por Cristo resucitado. La huella de sor Isabel de Villena se registra en muchas obras pero, desde nuestro punto de vista, solo dentro del ámbito de la Corona de Aragón. Para el convento de santo Domingo de Valencia, por encargo de la viuda del Trinchante de Fernando el Católico, Pedro de Perea, pintó el anónimo Maestro de Perea hacia 1491 el *Retablo de los Tres Reyes o de la Epifanía*, es de suponer que conociendo el texto manuscrito o después de haber escuchado su lectura. Esta obra y una escena en la predela del *Retablo del altar del Corazón de Jesús* en San Pedro de Játiva (datado hacia 1490 por Elías Tormo)⁹¹ son, además de MPCANT/23 (indudablemente anterior a estas), las primeras obras pictóricas de las que tenemos noticia en España en las que aparece el cortejo de Padres liberados del Limbo. En los ejemplos de Valencia y Játiva la presencia de la Corona de espinas las sitúa en la órbita de influencia de la monja levantina, pero este elemento falta en el cantoral de la BNE.

Una iconografía de origen no aragonés

Entre ambas cronologías (la catalana de fines del XIV para la presencia de la Virgen ante el sepulcro abierto, y la valenciana de fines del XV para la Aparición ante su Madre de Cristo acompañado por los Justos), el tema de la Aparición de Cristo a la Virgen fue usado por los pintores quattrocentistas italianos, y desde luego por los

⁹⁰ “This introduction of the Virgin Mary into the scene of the Resurrection is, as we have seen, in no way derived from the legends of Pseudo-Bonaventura, or of Ludolf of Saxony (who was far more widely known in Spain at this period); it seems to hark back rather to those apocryphal Coptic and Syrian Resurrection scenes, and has actually been considered to be a direct product of Spanish familiarity with the Greek texts of such writers as George of Nicomedia”. Breckenridge, *Ibidem*, p. 22.

⁹¹ Tormo, Elías. *Las tablas de las iglesias de Játiva* [1912]. Ed. facsímil a cura de Josep Lluís Cebrián i Molina. Xátiva, Ulleye, 2007, p. 37. El autor lo describió tal como lo había visto en 1908; posteriormente sería desmontado.

flamencos. La tabla derecha (*Aparición de Cristo resucitado a su Madre*, ca.1440) del tríptico de Miraflores de R. van der Weyden, donado en 1445 por Juan II a la Cartuja de Burgos, tuvo una gran difusión y encontramos de ella diversas copias y versiones. La reconocemos en la tabla del Maestro de los Luna de la Galería Nacional de Praga; Juan de Flandes también la copió hacia 1496 (Metropolitan Museum, Nueva York), y volvió a tratar el tema en el políptico que hizo con Michael Sittow para la Reina Isabel hacia 1499-1500.

Lo curioso es que lo trató no en uno sino en dos de los cuarenta y siete paneles de que constaba ese gran políptico. En primer lugar, resulta asombroso que el mismo pintor pudiera interpretar de formas tan diferentes el tema, lo que hace pensar que no son de la misma mano (*Cristo apareciéndose a su Madre*, Berlín, donde se recoge la primera aparición, y *Cristo con los Justos del Limbo apareciéndose a la Virgen*, National Gallery de Londres, que registra la segunda visita de Cristo a su Madre). En segundo lugar, solo puede justificar esta doble Aparición la idea, clarísima en el Seudo-Buenaventura, y que algunos investigadores han pasado por alto, de que Cristo visitó dos veces a su Madre: una inmediatamente después de la Resurrección y la otra como despedida, al partir a la Gloria con los Redimidos.

El único ejemplo que conocemos labrado en piedra de este tema (que incluya a los Redimidos del Limbo) es el de la iglesia de Santa María de la Atalaya, en Laxe (La Coruña), que ha sido objeto de al menos dos publicaciones de Eiroa García; en 1989⁹² este investigador suponía, con toda lógica, que podría haber sido inspirado por un alabastro inglés, ya que su estética es muy próxima, la iglesia está ubicada en un puerto muy cercano a Santiago en el que se registraban entradas de peregrinos, y hay en la zona otras piezas de alabastro de aquella procedencia. Si existió tal fuente de inspiración, y se trata de una eventualidad que sigue abierta, indudablemente tendríamos que considerar una procedencia inglesa para el tema, dada la cronología de los alabastros. Sin embargo en 2013 Eiroa no vuelve a mencionar esta posible inspiración, sugiere que la difusión pudo producirse por vía marítima a partir de modelos italianos, y sitúa el retablo entre 1425 y 1498, un margen tan amplio que no nos permite sacar conclusiones sobre la trayectoria de divulgación⁹³.

⁹² Eiroa García, Jorge Juan. “El retablo de la Resurrección de Laxe (La Coruña)”, *Estudios Románicos*, v. 6 (1987-1988-1989), p. 1593-1600. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Ed. en línea <http://hdl.handle.net/10201/7853>.

⁹³ El autor nos recuerda que se ha repetido que el tema “*parece ser una novedad de posible origen español, como afirma González Montañés (2002)*”. Eiroa García, Jorge Juan. *El retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya (Laxe, A Coruña)*. Murcia, Compobell, 2013, p. 104. (González Montañés nos remite a Breckenridge).

Más adelante el autor esboza una hipótesis nueva, aunque no la compartamos: “*Debe considerarse por fin el hecho de que la mayor parte de las representaciones de Cristo y los Justos presentándose ante la Virgen María se elaborasen en talleres situados en zonas costeras peninsulares (A Coruña, Valencia, Lisboa...), siendo prácticamente desconocidas en talleres del interior, lo que podría responder a la difusión marítima del tema, a partir de los primeros modelos italianos*”. Eiroa García, *Ibidem*, p. 112. En nuestra opinión la aparición del tema en Valencia tiene que ver con la obra de sor Isabel de Villena, y en Lisboa tal vez podría explicarse con las lecturas piadosas de las infantas Isabel y María, hijas de los Reyes Católicos y sucesivas esposas de Manuel I de Portugal.

Desde un punto de vista meramente iconográfico, bastaría con la inspiración del Seudo-Buenaventura para explicar el origen de la imagen, pero hay un elemento que no aparece en ninguna otra de las ilustraciones que conocemos: la figura de un Cristo coronado, aspecto sumamente original en la iconografía de esta escena; pensamos que puede constituir una cita del *Salmo 24 (23)*: “*Attollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit Rex gloriae. Quis est iste rex gloria? Dominus fortis et potens, Dominus potens in praelio. Attollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae. Quis est iste Rex gloria? Dominus virtutum, ipse est Rex gloriae*”⁹⁴.

En la Secuencia del Domingo de Resurrección se cantaba: “[...] *Mors et vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus. Dic nobis, Maria, quid vidisti in via? Sepulcrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis: Angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes mea: praecedet suos in Galileam. Scimus Christus surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor Rex, miserere. Amen. Alleluia.*”

Pero nos parece que la figura tiene un marcado carácter teatral y podría relacionarse con un drama litúrgico francés algo anterior a nuestro cantoral. En la *Cuarta Jornada* de la *Passion* de Arnould Gréban (ca.1420–ca.1485), Dios Padre prepara con los ángeles el regreso a la Tierra de Jesucristo resucitado, el verdadero Rey, en cumplimiento de la profecía de David, y recomienda anunciárselo enseguida a la Virgen, sumida en un gran dolor aunque no pierda la fe: “*Mes angles, il vous convendra / a ceste nuytee presente / faire feste tres excelente / de vostre vray roy et seigneur, / affin que la dure douleur / que pour sa mort avez sentie / soit en plaisance convertye, / quand ressuciter le verrez*” (versos 29016-29023) [...] “*Allez, Michel et Raphael, / et faictes bonne diligence; / Gabriel est en la presence / de nostre pucelle Marie / qui de sa tristesse marrie / a son pouvoir la resconfforte; / mes foy n’est pas en elle morte: / tousjours a tenu et tendra / que son filz briefment revendra / vivant en corps gloriffié* [...]” (versos 29.056-29.065). Cuando Gabriel le anuncia la llegada de Cristo, la Virgen recita los salmos que encontramos ya en las *Meditationes (Exsurge, gloria mea...)*, y se produce el encuentro entre Madre e Hijo. Jesús aparece y se desvanece ante los distintos testigos (algunos de ellos apócrifos); más adelante los Padres del Limbo se felicitan porque la Ascensión de Cristo al cielo supondrá su propia entrada en la Gloria: “*Loué soyez tu, roy divin*”, exclama Eva (verso 32.794), y Ezequiel habla de Él como de “*Jhesus, nostre Dieu, nostre roy*”, (verso 32.836); Jesús aparece entre ellos y, acompañado por este cortejo, vuelve a encomendar a Juan Evangelista a su Madre y esta se despidió de Cristo⁹⁵.

⁹⁴ “*Levantad, oh príncipes, vuestras puertas, y elevaos vosotras, oh puertas de la eternidad, y entrará el Rey de la gloria. ¿Quién es ese Rey de la gloria? El Señor fuerte y poderoso, el Señor poderoso en la batalla. [...] ¿Quién es ese Rey de la gloria? El Señor de las virtudes, Él mismo es el Rey de la gloria.*”

⁹⁵ Gréban, Arnould de. *Le mystère. La Passion d’Arnould Gréban*. Ed. De Gaston Paris y Gaston Raynaud. Paris, F. Vieweg, 1878.

Ed. en línea <http://books.google.com/books?id=dOQLAAAAQAAJ&oe=UTF-8>.

La traducción de estos fragmentos podría ser: “*Ángeles míos, os convendrá / en esta noche presente / hacer fiesta muy excelente / por vuestro verdadero rey y señor, / a fin de que el duro dolor / que por su*

En dos momentos de la Cuarta Jornada de este popular drama litúrgico francés, cuya representación exigía un enorme elenco, encontramos algunos de los elementos de la ilustración que nos ocupa: la Virgen esperando y Cristo Rey precedido por Gabriel y acompañado del cortejo de los Justos del Limbo.

Chiyo Ishikawa⁹⁶, analizando en el Políptico de Isabel I las dos tablas conocidas de Juan de Flandes sobre la *Aparición de Cristo a su Madre* (una, en los Staatliche Museen de Berlín, sin los Justos del Limbo; la otra, en la National Gallery de Londres, con los Redimidos) atribuye la inclusión en el políptico de este tema, único apócrifo, a la intervención de Hernando de Talavera, que hacia 1480 escribió un *Devoto tractado de lo que representan y nos dan a entender las ceremonias de la Misa*, donde relacionaba la Resurrección y la Trinidad (que aparece en la versión de Berlín). Ishikawa asocia la versión de Londres a la influencia de sor Isabel de Villena pero, si hubiera sido así, nos parece muy improbable que se hubiera renunciado a incluir la Corona de espinas.

La estela de la monja valenciana es indiscutible cuando aparece ese elemento, pero dudosa en los demás casos. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan cuatro tablas de la predela de un retablo que estuvo en la Cartuja de Porta Coeli y fue pintado al óleo hacia 1505 por Francisco de Osona⁹⁷; en una de ellas, la *Aparición a la Virgen*, se ha seguido literalmente el texto de sor Isabel de Villena: Cristo toma del brazo a su Madre y en la estancia del fondo vemos la Corona de espinas limpia de sangre. Asimismo encontramos el tema en una tabla muy tardía y arcaizante de Pere Terrens, en el Museo Diocesano de Palma de Mallorca (donde el tema se mantuvo largo tiempo en el teatro litúrgico). Con un vocabulario plenamente renacentista, sin la Corona de espinas, el tema de Cristo resucitado ante su Madre aparece también en una obra de Fernando Yáñez de la Almedina de 1515⁹⁸. A comienzos del siglo XVI volvemos a encontrarlo en Portugal, y también sin referencias de sor Isabel de Villena (Jorge Afonso y el jerónimo fray Carlos se ocuparon de él), probablemente porque los dobles matrimonios de las hijas de los Reyes Católicos con príncipes portugueses llevaron el interés por este asunto a aquella corte.

Juan del Enzina usó el mismo tema, eliminando la presencia de la Virgen como testigo de la Resurrección⁹⁹. En el teatro litúrgico español del siglo XVI siguió glosándose la

muerte habéis sentido / sea en placer convertido, / cuando resucitar lo veáis" (versos 29016-29023) [...] *"Andad, Miguel y Rafael, / y cumplid bien el encargo; / Gabriel está en presencia / de nuestra doncella María, / en su tristeza sumida, / a la que con su poder ha confortado; / pero la fe no está en ella muerta: / siempre la ha tenido y la tendrá / en que su Hijo en breve regresará / vivo en cuerpo glorificado[...]".* *"Alabado seas, Rey divino"* (verso 32.794); *"Jesús, nuestro Dios, nuestro Rey"*, (verso 32.836).

⁹⁶ Ishikawa, Chiyo. "Hernando de Talavera and Isabelline Imagery", en *Queen Elisabeth of Castile: Power, Patronage, Persona*. Ed. Barbara F. Weissberg. Tamesis, Woodbridge UK, 2008, p. 75-78.

⁹⁷ Museo de Bellas Artes de Valencia, inv. 215 y 217. En estas tablas se representaron *La Resurrección*, *La Aparición de Cristo resucitado a la Virgen acompañado de los Padres del Limbo*, *La Incredulidad de santo Tomás* y *La Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberíades*, temas todos ellos utilizados en estos folios de MPCANT/23.

⁹⁸ *Cristo resucitado se aparece a la Virgen*, 1515. Es una tabla del conjunto de ocho procedentes de la Catedral de Valencia, que seguramente adornaron un órgano (MBA Valencia, inv. 459).

⁹⁹ *Representación a la santísima Resurrección de Cristo; adonde se introduzen JOSEPH y la MADALENA y los dos discípulos que ivan al castillo de Emaús, los quales eran CLEOFÁS y SAN LUCAS. Y cada uno*

escena; en 1520, por ejemplo, se imprimió en Burgos con gran fidelidad a los textos góticos una *Égloga de la Resurrección* de Alfonso de Castrillo que muestra que el tema seguía vigente¹⁰⁰.

Desde el punto de vista formal, la imagen del *Gradual* de la BNE es, a mi juicio, de raigambre francesa y, dados los antecedentes de otras escenas ilustradas en este libro, no puede descartarse que se haya utilizado alguna fuente de inspiración aún no identificada. Ahora bien, si nos preguntamos por el anónimo autor de esta imagen, ¿tenemos que buscar a un iluminador llegado del norte o a un castellano conocedor de las obras que se hacían en Francia y los Países Bajos? Casi con absoluta certeza no son de la misma mano las escenas de los ángulos y esta “historia” de la capital, sin duda la de factura más delicada y sutil de todo el cantoral; la figura de Cristo responde a un tipo humano diferente y, por otra parte, se repiten algunos elementos del relato en la historia y en la viñeta e) del fol. 33r, *Noli me tangere* (las Santas Mujeres en el camino, el sepulcro abierto, el ángel testigo), como si los distintos iluminadores hubieran trabajado sin conexión.

La composición general, tanto de esta escena principal, construida a base de episodios distribuidos a mayor o menor distancia en un espacio conceptual, como de las viñetas de los ángulos, concebidas a modo de alas de un retablo, recuerda por su concepción, y salvando todas las distancias, las extraordinarias *Tablas de la Pasión de Cristo*¹⁰¹, y de *los Siete Gozos de María*, de Memling. Ambas muestran los episodios posteriores a la resurrección a modo de pequeñas viñetas independientes situadas en sendos paisajes

cuenta de qué manera le apareció nuestro Redentor. Y primero JOSEPH comienza contemplando el sepulcro en que a Cristo sepultó; y después entró la MADALENA y, estándose razonando con él, entraron los otros dos discípulos. Y en fin vino un ÁNGEL a ellos por les acrecentar ell alegría y fe de la resurrección. En *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, Salamanca, s.i., 1496. Edición facsímil de la Real Academia Española, Pról. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1928 (reimpresión, 1989), fols. 107v-108v, cotejada con la edición crítica de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 131-137, y con la edición de Ana M.^a Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1983, IV, pp. 32-38. Edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁰⁰Su argumento es el siguiente: “En esta *Égloga de la Resurrección* veréis cómo los patriarchas y profetas, todos puestos dentro del imbo, los unos a los otros se consuelan introduciendo cada qual su profecía de la Resurrección de Cristo y de la deliberación dellos, las cuales profecías todos juntos las cantan en canto de hórmano. Y acabado esto, Nuestra Señora comienza su oración al Padre. Y acabada la oración, el Christo aparece resuscitado con su gloria y en compañía de sus ángeles. Y luego manda al arcángel Gabriel que denuncie esta resurrección a su madre. Y vase el archángel Gabriel y dize a Nuestra Señora: Regina celi letare, etc. Y entre tanto que la acaban los cantores, Cristo llega a los infiernos, a las puertas de los quales halla sentado a Lucifer en su infernal silla y espantado pregunta quién es y a qué viene. Y como Cristo le responde, Lucifer le da razones por donde le haze gran sin justicia. Mas al fin confundido huye a los infiernos y Cristo llega y dize: Attollite portas principes vestras, etc., y libra todos los patriarchas y prophetas. Y va a consolar a Nuestra Señora y preséntale aquella presa de captivos que ha librado de buena guerra. Y luego vienen Adam y Eva, y piden perdón a Nuestra Señora. Y después dellos David pide a Nuestra Señora la bendición en nombre de todos los profetas. Y ella los bendize y ellos se van al cielo, do seamos pobladores por siempre sin fin. Amen”.

Alfonso de Castrillo. *Tres Passos de la Passión y una Égloga de la Resurrección*. Ed. e intr. de Miguel Ángel Pérez Priego. Lemir, 15 (2011), Textos 275-303.

Ed. en línea parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista15/Textos/03_Castrillo_Alfonso.pdf

en torno a una Jerusalén idealizada¹⁰²; en la de los *Gozos* se representan la Anunciación y la aparición de Cristo resucitado a su Madre en los dos extremos de la tabla.

¹⁰² En la Alte Pinakothek de Munich. Fue encargada por P. Bultinc y su esposa para la capilla de los curtidores de nuestra Señora de Brujas en 1480.



Jaume Serra. Retablo de Sigena (ca.1367-1381). MNAC, Barcelona.



EMn: MPCANT/23 fol. 32v, det. (ca.1477-1491)



Pere Serra. Retablo de los Gozos de la Virgen, de Abella de la Conca (ca.1375). Museo Diocesano de Urgell.



Maestro de Perea. Retablo de los Tres Reyes (Detalle: Aparición de Cristo a su Madre con las Almas del Limbo (ca.1491). Museo de Bellas Artes, Valencia.



Maestro de Cubells Retablo de la Virgen de la Leche (finales del siglo XIV- principios del XV). Colección Lladró.



Juan de Flandes. Primera Aparición de Cristo resucitado a la Virgen (ca.1499-1500). Tabla perteneciente al Retablo de Isabel la Católica. Gemälde Galerie, Staatliche Museen, Berlín.

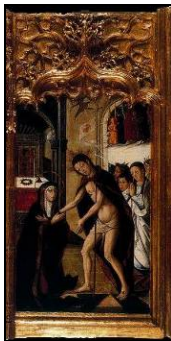


R. Van der Weyden. Tríptico Miraflores, tabla derecha (ca.1440). Staatliche Museum, Berlín.



Juan de Flandes. Aparición de Cristo resucitado a la Virgen (ca.1499-1500). Tabla perteneciente

al Retablo de Isabel la Católica. National Gallery, Londres.



Francisco de Osona. *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen acompañado de los Padres del Limbo* (ca.1505). Retablo procedente de la Cartuja de Porta Coeli. M.B.A. de Valencia.



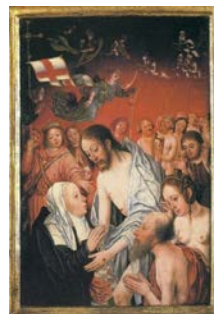
Jorge Afonso. *Aparición de Cristo a su Madre* (1515). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (Inv.1632PINT).



Fray Carlos, OSH. *Aparición de Cristo a Nuestra Señora* (1529). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa



Fernando Yáñez de la Almedina. *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* (ca.1515). Tabla procedente de la Catedral de Valencia. M.B.A. de Valencia.



Jan Mostaert. *Aparición de Cristo a su Madre con los Elegidos*. Ala de un díptico (ca.1520). Rijksmuseum Twenthe Enschede.

Fig. 24. Distintas interpretaciones del tema

MPCANT/23 fol. 32v. Escenas de los ángulos

En el fol. 32v se recogen prefiguraciones del Antiguo Testamento e imágenes del bestiario simbólico:

MPCANT/23 fol. 32v a. La interpretación es ambigua, porque la imagen no se ajusta con precisión a ninguno de los pasajes veterotestamentarios posibles: no encaja por completo con el de Jeremías en la cisterna (Jr 38 1-13); podría tratarse de uno de los dos episodios de Daniel en el foso de los leones:

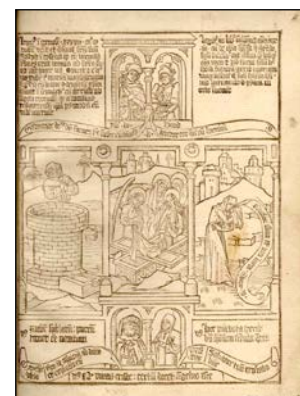


Fig. 26. Biblia pauperum. BNE, INC/2320(1) fol. 31-1

durante el reinado de Darío (Dn 6) o en tiempos de Ciro, cuando fue alimentado por Habacuc (Dn 14 29-42), episodio este último que según Réau se utilizó como prefigura de la salida de los Justos del Limbo; pero lo más probable es que se trate de José en el



Fig. 25. MPCANT/23 fol. 32v

pozo (Gn 37 15-36)¹⁰³, pues José es prefigura de Cristo y, sobre todo, porque el episodio del pozo aparece representado en dos láminas de la *Biblia pauperum*¹⁰⁴. Aquí tenemos el segundo de ellos: Rubén comprobando que el pozo en el que habían metido a José estaba vacío, una prefiguración del sepulcro vacío de Cristo.

No obstante, el anciano coronado no responde a la iconografía del tema, pues se trata de Jacob al recibir la noticia de la muerte de su hijo; se le ha dado la

apariencia de una figura que encontramos en otras láminas de la *Biblia pauperum* y que repitieron diversos artistas tanto en miniaturas como en



Fig. 27. M. Sittow. Tablas de la Pasión. San Nicolás, Tallin

obras al óleo.

MPCANT/23 fol. 32v b. La escena de primer término debe de corresponder a la *Cuarta Visión del profeta Zacarías, Las vestiduras*

de Josué, y la del fondo parece ilustrar otra escena del Libro de Zacarías, La corona ex voto



Fig. 28. MPCANT/23 fol. 32v

Ya se ha expuesto una posible interpretación que convertiría esta escena veterotestamentaria en la más directamente relacionada con los acontecimientos contemporáneos (V. *supra*).

Las imágenes c) y d) son una aportación de los Bestiarios (Réau), posiblemente revitalizados por alguna otra obra devocional o por la influencia de los sermones.

El uso ha deteriorado gravemente el centro de la viñeta y el mal estado de conservación de los pigmentos complicaba

¹⁰³ “[...] José fue detrás de sus hermanos y los encontró en Dotán. Ellos lo vieron de lejos y, antes de que se les acercara, conspiraron contra él para matarlo. [...] Rubén lo oyó y pensó en el modo de librarlo de sus manos. Dijo: [...] “No cometáis un asesinato. **Echadlo a ese pozo que hay en el páramo, pero no pongáis la mano sobre él.**” [...] Entonces, cuando llegó José junto a sus hermanos, estos lo despojaron de su túnica –aquella túnica de manga larga que llevaba puesta–, lo sujetaron y **lo arrojaron al pozo.** (Era un pozo vacío, sin agua). Luego se sentaron a comer.

Al alzar la vista divisaron una caravana de ismaelitas [...] Entonces dijo Judá a sus hermanos: “**¿Qué sacamos con asesinar a nuestro hermano y tapar luego su sangre? Vamos a venderlo a los ismaelitas**” [...] **Vendieron a José por veinte piezas de plata a los ismaelitas, que se llevaron a José a Egipto. Al volver Rubén al pozo, resulta que José no estaba en él.** Rasgó sus vestiduras y, volviendo donde sus hermanos, les dijo: “El muchacho no aparece. ¿Qué hago ahora yo?” Entonces tomaron la túnica de José y, degollando un cabrito, tiñeron la túnica en sangre (la túnica de manga larga) y la hicieron llegar hasta su padre [...] Él la examinó y dijo: “**¡Es la túnica de mi hijo! ¡Algún animal feroz lo ha devorado! ¡José ha sido despedazado!**” Jacob desgarró su vestido, se echó un sayal a la cintura e hizo duelo por su hijo durante muchos días.” (Gn 37 15-36).

¹⁰⁴ En el ejemplar xilográfico editado en los Países Bajos ca.1440-1450 que conserva la BNE, con la signatura INC/2320(1) fol. 32-2.

extraordinariamente la identificación de su contenido, que solo el proceso de limpieza ha permitido aclarar sin sombra de duda. Entre tanto, habíamos aventurado dos hipótesis:

La más improbable llevaba a sugerir dos aves mencionadas durante el Oficio del Corpus (*In quarto nocturno pro monachis*)¹⁰⁵, en un fragmento perteneciente al Salmo 102 (101), considerado una premonición eucarística: “*Abatido y seco como el heno segado está mi corazón, / porque me he olvidado de comer mi pan. / Por la insistencia de mi gemido, mis huesos se me pegaron a la carne. / He llegado a ser como un pelícano del desierto. / Me he convertido en una lechuza*¹⁰⁶ *en su nido. / He pasado la noche en vela hasta parecer un pájaro solitario en un tejado.*”

La referencia eucarística al pelícano reaparece en el himno *Adoro te devote* atribuido a santo Tomás: “*O memoriale mortis Domini, / Panis vivus, vitam praestans homini: / Praesta meae menti de te vivere; / Et te illi semper dulce sapere. / Pie pellicane Ihesu Domine...*”. El cambio de percepción de la figura de Cristo en los siglos del gótico llevó al pelícano, poco utilizado en el arte románico, a convertirse en animal cristológico por excelencia, debido a su connotación de entrega absoluta.

Tras la restauración se puede ver una única ave, de silueta semejante a una grulla y con plumaje de brillantes colores, posada entre brasas ardientes sobre la copa de un árbol o sobre un montículo, que vuelve sus ojos hacia el gran sol representado a la derecha; esta composición y la indeterminación de la especie permite identificarla con seguridad como el fénix. Tampoco en este caso es visible texto alguno en la filacteria que el animal sujeta en el pico.

El ave fénix como símbolo de Cristo apareció en la iconografía cristiana procedente de la reelaboración de textos clásicos (*De Ave Phoenix* de Lactancio; *Physiologus*) que a su vez reelaboraban un antiguo mito (Ovidio, *Metamorfosis* XV, Plinio, *Historia natural* XXIX, Claudiano, *Phoenix*, etc.) y que según san Agustín se utilizaban en las escuelas de retórica¹⁰⁷. Siguiendo a Lactancio, el fénix, que entona su melodioso canto sobre la copa de una palmera, saluda la salida del sol aleteando tres veces y, vuelto hacia el naciente Febo (*et conversa novos Phoebi nascentis ad ortus*), espera la muerte de la que renacerá de nuevo. Léase aquí *vuelto hacia Cristo, sol de justicia*. En la Castilla de

¹⁰⁵ “*Percussum est ut faenum et aruit cor meum, / quia oblitus sum comedere panem meum. / A voce gemitus mei adhesit os meum carni meae. / Similis factus sum pellicano solitudinis. / Factus sum sicut nycticorax in domicilio. / Vigilavi et factus sum sicut passer solitarius in tecto.*” *Officium Sacerdos*, noct. 4 antiph. 1 *Antiphona Memoriam fecit mirabilium suorum*, atribuida a santo Tomás de Aquino. Ed. en línea: www.corpusthomicum.org/pcx.html

la segunda mitad del siglo XV se conocía y valoraba el poema de Lactancio¹⁰⁸, y también en la literatura profana contemporánea se hacían referencias a los seres simbólicos que nutrieron de metáforas el imaginario religioso medieval. Garci Sánchez de Badajoz, en sus *Lamentaciones de amores*, XX¹⁰⁹, [...] *¡O planto de Xeremías, / vente agora a cotexar/ con el mío!*, desarrolla a principios del XVI un auténtico bestiario en el que se menciona entre otras aves al fénix: “*Ave, Fénix, que sin par, / Tú te quemas y deshazes / En el fuego; / Y otra nueva sin dudar, / A la ceniza que hazes, / Naces luego [...]*”.

MPCANT/23 fol. 32v d. Tres leones con filacteria ilegible

En la exégesis tipológica del Antiguo Testamento, la identificación de Cristo con el león está sobradamente atestiguada¹¹⁰. Según el *Fisiólogo*, el león es símbolo de la Resurrección porque los cachorros reviven el tercer día después de su nacimiento con el aliento de su padre; como el león esconde sus huellas a los cazadores, Cristo esconde su naturaleza divina tras la humana, y así su naturaleza divina siguió en vela cuando su naturaleza humana murió en la cruz¹¹¹.



Fig. 29.
MPCANT/23 fol.
32v

Este es el caso en que más distante del mundo cultural castellano parece situado el libro, y refuerza la posibilidad de que su programa iconográfico esté inspirado en la literatura devota de Flandes o del norte de Francia. Tanto en la imagen del ave fénix como en la de los cachorros del león, pudo producirse una revitalización de viejos símbolos de la resurrección de Cristo, que en España se habían utilizado muy escasamente, por influencia de una de las mariologías de la época, cuyo propósito original era justificar la perpetua virginidad de María, el *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae*. En este texto el argumento que se reiteraba era “Si es posible que... ¿por qué no sería posible la virginidad de María?”. Tal vez la difusión de este libro, que ya en 1490 publicó Pablo Hurus en Zaragoza, pusiera en circulación símbolos olvidados por los artistas (no solo

¹⁰⁸ En la rica biblioteca del Cardenal Mendoza hubo un ejemplar del Lactancio. “Yten, otros quinze libros que han de dar e entregar a Alonso Vázquez que son éstos: la biblia cubierta de seda azul, el primero e segundo escrito de Santo Tomás, [...] e vna parte de Tito Libio, la *Coronica del Rey don Alfonso*, vn *Latançium*, todos estos quinze libros en pargamino, todos mandamos comprar en Çaragoça eçebto la biblia asul.” [1488]. En Franco Silva, A. “La Cámara del Cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la Iglesia hispana del siglo XV”, *HID*, (2012), 39, p. 65-127.

¹⁰⁹ *Lamentaciones de amores*, XX, en Gallagher, Patrick. *The life and Works of Garci Sanchez de Badajoz*. London, Tamesis, 1968. (Támesis. Serie A – Monografías 7). Garci Sánchez de Badajoz publicó su *Cancionero* en 1511 y una versión más completa en 1514.

¹¹⁰ “A ti, Judá, te alabarán tus hermanos; / tu mano en la cerviz de tus enemigos; / los hijos de tu padre se inclinarán a ti. / Cachorro de león, Judá; / de la presa subiste, hijo mío. / Se encorvó, se echó como león, / así como león viejo: ¿quién lo despertará? [...]” (Gn 49, 8-10).

¹¹¹ Sebastián, S. *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio / Traducción directa del latín: Francisco Tejada Vizuete / seguido de El Bestiario Toscano [...] Madrid, Tuero, 1986, p. 3-15*. Sebastián explicaba en esta edición que, excluida Cataluña, en España la influencia del *Fisiólogo* no fue tan directa e intensa como en Francia, se transmitió indirectamente a través de las *Etimologías*, no se hicieron versiones locales y se revitalizó por la gran influencia de Brunetto Latini. *Ibidem*, p. XII-XIII.

el león y el fénix, también se utilizó el unicornio o el pelícano)¹¹². Otros vehículos de reactivación de estos símbolos pudieron ser los ejemplares que circulaban del *Livre des propriétés des choses* (*De proprietatibus rerum*) del franciscano del siglo XIII Barthélemy l'Anglais, o del *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais, dominico del mismo periodo, ambos muy populares hasta el Renacimiento. Pero también es posible que esta aparente revitalización de textos y símbolos haya sido una manifestación de la atención que órdenes influyentes como la franciscana les prestó en estos momentos en que los horizontes culturales castellanos eran amplios y cosmopolitas. Ya en el primer tercio del siglo XVI, el místico Francisco de Osuna decía aún: “Y contemplaran también que el leoncillo Christo bolví en sí después de tres días por los bramidos de su padre [...]”¹¹³.

MPCANT/23 fol. 33r

En la página opuesta se remarca la idea de que todos los que estuvieron próximos a Cristo lo vieron resucitado. Gran parte de las imágenes que decoran los márgenes se



Fig. 30. MPCANT/23 fol. 33r

apoyan en los textos litúrgicos contenidos en el libro, y otras aparecen en diversas misas del tiempo litúrgico.

En el Gradual de la Misa de la Segunda Feria después de Pascua se canta: « *Angelus Domini descendit de caelo: et accedens revolvit lapidem, et sedebat super eum* ». Y en la Secuencia: « *Angelus Domini descendit de caelo, et dixit mulieribus: Quem quaeritis? Surrexit, sicut dixit, alleluia.* »

MPCANT/23 fol. 33r e. *Noli me tangere*

María Magdalena, que por fin lo ha reconocido, se postra ante Cristo resucitado, descalzo y cubierto solo con una capa roja (Jn 20 14-17). Al fondo vemos nuevamente a las Santas Mujeres en

su camino hacia el sepulcro vacío, que encontrarán flanqueado por dos ángeles.

A pesar de las deficientes condiciones en que nos ha llegado la imagen, basta para afirmar que hubo al menos dos manos en la ejecución de las ilustraciones de la Resurrección: de ningún modo puede atribuirse esta escena al autor de la *historia* de la capital inicial.

MPCANT/23 fol. 33r f. La incredulidad de santo Tomás

Cristo resucitado está de pie entre los Apóstoles, a los que el artista ha aplicado un canon menor, por razones jerárquicas; a la izquierda Tomás pone sus dedos sobre las llagas de Cristo (Jn 20 26-29).

En la misa de *Dominica in Albis* de la Octava de Pascua se cantaba: “*In die Resurrectionis meae, dicit Dominus, praecedam vos in Galileam. Alleluia! Post dies*



Fig. 31. MPCANT/23 fol. 33r

¹¹² Otros ejemplos próximos en el tiempo del bestiario de Cristo pueden verse, dentro de esta colección de la BNE, en el MPCANT/15.

¹¹³ *Primer abecedario espiritual de Francisco de Osuna*. Intr. y ed. de J. J. Morcillo Pérez. Madrid, Cisneros, 2004, Tratado XXII, p. 603. (Místicos franciscanos españoles, III).

octo, januis clausis, stetit Jesus in medio discipulorum suorum, et dixit: Pax vobis.” Y en la Comunión: «*Mitte manum tuam, et cognosce loca clavorum, alleluia : et noli esse incredulus, sed fidelis, alleluia, alleluia.* »

MPCANT/23 fol. 33r g. Cristo y los peregrinos de Emaús

La composición nos muestra a tres personajes en un camino: a la izquierda Cristo nimbado y el central vestido a la usanza de la época: se trata del encuentro de Emaús (Lc 24, 13-27; Mc 16, 12-13).

El ilustrador no traduce a imágenes el texto litúrgico del Segundo Domingo después de Pascua, que sitúa el reconocimiento de los discípulos en el momento de partir el pan (“*Cognoverunt discipuli Dominum Jesum in fractione panis*”); se ha preferido representar a Cristo en el camino, con una ciudad y una fortaleza al fondo, tal como se solía imaginar Emaús, y a los discípulos como caminantes o peregrinos, como ya se había hecho en Silos en el siglo XI, y como los presentaban la literatura de devoción y los dramas litúrgicos franceses del momento; el propio san Buenaventura, *Doctor seráfico* de los franciscanos, concebía al ser humano como un “*homo viator*”, un peregrino que transita por la vida.

El personaje central va vestido a la usanza de la época con un tabardo y una gorra de media vuelta, que el deficiente estado de la miniatura deja adivinar más que ver. Va calzado con unos borceguíes muy apuntados, que tal vez permitan situar la miniatura a finales de la década de 1470 o principios de la siguiente.



Fig. 33. MPCANT/23 fol. 33r

MPCANT/23 fol. 33r h. Aparición en la orilla del lago de Tiberíades y Segunda Pesca milagrosa.

Cristo efectivamente ha precedido a los suyos a Galilea y llama desde la orilla a Pedro, que salta de la barca de pescadores; es una escena sinóptica: más allá están ardiendo unas brasas sobre las que se asan los peces que aún no han sido pescados (Jn 21 4-11).

En la Comunión de la Misa del Segundo Domingo después de Pascua se cantaba: “*Surrexit Dominus et apparuit Petro, alleluia*”.

4. IN DIE ASCENSIONIS DOMINI. (EMn: MPCANT/23 fol. 40v - 41r)

A dos renglones, en letras de oro sobre la acostumbrada filigrana azul y roja, y dejando entre ambos el espacio correspondiente a dos pentagramas, se ha escrito en el folio 40r la rúbrica que anuncia la liturgia de la Ascensión: *In die ascensionis domini. Introitus.*

En fol. 40v - 41r se desarrolla el programa decorativo a doble página completa, con el texto *Viri / ga / lilei quid admi / ramini aspici/ entes in celum al / leluya que[m] ad / modu[m] vidistis eu[m] / ascendentem in ce /* [continúa en fol. 41v].

En la V de *Viri* se representó la escena de la Ascensión de Cristo, que se describe en los textos canónicos (Marcos, Lucas, Hechos de los Apóstoles)¹¹⁴ y en los Evangelios apócrifos (*Actas de Pilato* XVI 3-6¹¹⁵).

La leyenda de las huellas que dejaron los pies de Cristo al ascender al cielo, del mismo modo que se representaba en la *Biblia pauperum*, es otra vertiente de la visión tipológica de ambos Testamentos, y se apoya en los textos proféticos de Isaías, Ezequiel, Zacarías y Miqueas¹¹⁶. En los textos devotos de la época se remarcó esta correspondencia tipológica.



Fig. 34. *Biblia pauperum*. BNE, INC/2320(1) f. 34

Parece que las imágenes de la *Biblia pauperum* se secundaron con mayor fidelidad que los textos. Se han evitado los detalles que ofrece la *Leyenda dorada* y, a pesar de que en el Ofertorio se menciona la música que acompañó a la ascensión (*Ascendit deus in jubilatione, Dominus in voce tubae...*), el ilustrador ni siquiera ha incluido grupos de

¹¹⁴ “Con esto, el Señor Jesús, después de hablarles, fue elevado al cielo y se sentó a la diestra de Dios.” (Mc 16, 19).

“Los sacó hasta cerca de Betania y, alzando sus manos, los bendijo. Y, mientras los bendecía, se separó de ellos y fue llevado al cielo.” (Lc 24, 51).

“Y dicho esto, fue levantado en presencia de ellos y una nube lo ocultó a sus ojos. Como ellos estuvieran mirando fijamente al cielo mientras Él se iba, se les presentaron de pronto dos hombres vestidos de blanco, que les dijeron: ‘Galileos, ¿por qué permanecéis mirando al cielo? Este Jesús, que de entre vosotros ha sido llevado al cielo, volverá así, tal como lo habéis visto marchar al cielo.’” (Hch 1, 9-11).

¹¹⁵ “3. Entonces los judíos propusieron: Mandemos a buscar a los tres hombres que aseguran haberlo visto con sus discípulos en el Monte de los Olivos. 4. Y cuando así se hizo, y aquellos tres hombres llegaron y fueron interrogados, respondieron con unánime voz: Por la vida del Señor, Dios de Israel, hemos visto manifiestamente a Jesús con sus discípulos en el Monte de los Olivos, y asistido al espectáculo de su subida al cielo. [...] 6. [...] Y el honorable padre José [de Arimatea], que depositó su cadáver en un sepulcro nuevo, atestigua haberlo visto. Y estos tres hombres certifican haberlo encontrado con sus discípulos en el Monte de los Olivos, y haber asistido al espectáculo de su subida al cielo.”

¹¹⁶ “¡Ah!, si rompieras los cielos y bajases –ante tu faz los montes se derretirían, como hojarasca en una hoguera, como agua que el fuego evapora- para que sepan tus enemigos quién eres, para que las naciones tiemblen ante ti, cuando hagas maravillas inesperadas. (Tú descendiste y, ante tu faz, los montes se derretieron).” (Is 64 1-2).

“Los querubines desplegaron sus alas y las ruedas les siguieron, mientras la gloria del Dios de Israel estaba sobre ellos. **La gloria de Yahvé se elevó de en medio de la ciudad y se detuvo sobre el monte que está al oriente de la ciudad.**” (Ez 11 22-23).

“Saldrá entonces Yahvé y combatirá contra esas naciones como el día en que Él combate, el día de la batalla. **Aquel día se asentarán los pies en el Monte de los Olivos que está frente a Jerusalén, al oriente, y el Monte de los Olivos se hendirá** por el medio de oriente a occidente, abriéndose un enorme valle: la mitad del monte se retirará al norte y la otra mitad al sur. [...] Aquel día manarán de Jerusalén aguas vivas [...]” (Za 14 3-4, 8).

“Mirad que Yahvé sale de su morada, baja y camina sobre las alturas de la tierra. **Los montes se derriten debajo de Él, y los valles se agrietan.**” (Mi 1 3-4).

ángeles músicos, que sí aparecen en algunas miniaturas de la época¹¹⁷ y que ya era frecuente incluir en Italia. Podemos ver ángeles con filacterias acogiendo a Cristo en el óleo algo posterior de Sittow.



Fig. 35. MPCANT/23 fol. 40v - 41r.

Fig. 36. M. Sittow. *La Ascensión*. Ca.1500. National Gallery, Londres.

5. IN DIE PENT[ECOSTES]. (EMn: MPCANT/23 fol. 47r)

En la S capital de *Spiritus Domini replevit orbem terrarum, alleluia* (Introito del Domingo de Pentecostés) se ha representado la escena de la llegada del Espíritu Santo. No hay viñetas en los ángulos.

La iconografía no presenta ninguna innovación y el estilo se atiene a las convenciones espaciales de las escenas de los ángulos de las misas más iluminadas: está torpemente tratada la perspectiva de la estancia de tres naves, cubierta con bóvedas de crucería y arcos de medio punto peraltados; la paloma del Espíritu Santo centra el espacio sobre la Virgen, cuya figura está remarcada sobre un paño de honor rojo. Tanto el recinto como los paisajes que se divisan por las ventanas, tienen la impronta de los óleos flamencos e hispanoflamencos contemporáneos; las cabezas elevadas de los Apóstoles adolecen de los mismos defectos de ejecución que los personajes de la Ascensión.

6. IN FESTO CORPORIS CHRISTI. (EMn: MPCANT/23 fol. 60v - 61r)

En la doble página decorada leemos el final de la Comunión de la Fiesta de la Santísima Trinidad: [Continúa de fol. 60r] / *coram omnibus / viventibus confi / tebimur ei / quia fecit nobis / cum misericor / diam suam. /*

[Y en letras de oro sobre filigrana en rojo y azul, la rúbrica] *In fe / sto co[r] / pori[s] / Int[ro]yt[us] /*

/ Cibavit e / [continúa en fol. 61v].

Llama la atención la drástica reducción de espacio que sufrió la rúbrica de esta fiesta, que ha merecido, sin embargo, tan suntuosa decoración a doble página.

Las escenas de los ángulos de la página MPCANT/23 fol. 60v contienen temas relacionados con la Eucaristía. Pero veamos en primer lugar el folio 61r (cuyas ilustraciones hemos denominado e, f, g, h).

¹¹⁷ Perpiñá García, Candela. "Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica", *Anales de Historia del Arte*, Vol. extraordinario (2011), p. 404. En línea: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37471



Fig. 39. MPCANT/23 fol. 60v – 61r

Pudo servir de modelo para su composición el retablo de Dirk Bouts para San Pedro de Lovaina (1464-1468). Su iconografía no es frecuente y la relación entre ambos no puede ser casual; la fuente iconográfica para tres de las escenas de las alas del retablo fue un ejemplar de la *Biblia pauperum*, y Bouts lo completó con una escena contemporánea de la celebración de la Pascua judía.

Pero nuestros artistas no se limitaron a “transliterar” el retablo:



Fig. 38. Dieric [Dirk] Bouts. Políptico de San Pedro de Lovaina

eliminaron la Pascua judía y la sustituyeron por una escena de adoración u ofrenda en el Templo, veterotestamentaria si nos atenemos a la mitra del sacerdote, pero anacrónica e incoherente, pues era sabido para los contemporáneos que no hubo ningún altar hebreo con un retablo y decoración figurativa, máxime cuando las *Postillae* de N. de Lyra, que tuvieron gran difusión, habían descrito los elementos de culto del templo de Jerusalén. ¿Por qué esta modificación? Debemos recordar el contexto social para el que fueron producidas estas imágenes, las circunstancias de extrema tensión que rodeaban a los conversos y las presiones que en 1492 devinieron en el *Decreto de expulsión* de los judíos: el deseo de demostrar que eran los cristianos y no los hebreos los verdaderos depositarios del legado de las Escrituras, pudo impulsar esta insistencia en la cristianización del Templo de Jerusalén.

En la capital del comienzo del Introito de la Misa del Corpus (*Cibavit eos...*) se ha representado la escena de la *Última Cena* con gran originalidad compositiva, pues su adecuación al cuerpo de la C le presta una deformación de gran angular.

El ritmo alternante de las cubiertas, abovedada y plana (que encontramos ya en otras escenas del libro y aparecen también en el retablo de Dirk Bouts), es estructuralmente incoherente pero visualmente eficaz para sugerir profundidad y enfatizar la presencia de Cristo, con ayuda de las columnas que centran la escena y las ventanas por las que vemos dos caminos que se alejan en zigzag. En torno a una mesa redonda presidida por un Cristo rubicundo, que corresponde al tipo humano de la capital de la Resurrección, cuya



Fig. 41. MPCANT/23 fol. 61r



Fig. 40. *Epistolario* de la Sainte-Chapelle, según el uso de París. Ca.1350-1400. British Library, Yates-Thompson 34 fol. 116v.

cabeza nimbada queda enmarcada

por dos vanos, los apóstoles comen pan y beben mientras asisten a la institución de la Eucaristía, representada por el Cáliz y la Hostia, en concordancia con el texto litúrgico que recoge el Gradual: “[...] *Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, in me manet* [...]” (fol. 65v y 66r). La ficción de tridimensionalidad no ha sido conseguida plenamente, el codo derecho de Cristo parece apoyado sobre la cabeza recostada de san Juan, que según la leyenda se ha dormido, y la

perspectiva abatida de la mesa nos permite ver sobre ella el cuchillo (en este caso

Fig. 42. *Retablo de la Coronación*. Iglesia parroquial de Erla (Zaragoza). Tomás Giner y Arnal de Castelnou, ca.1464-1466.



asociado a san Pedro, junto a Cristo, y no a san Bartolomé), los pedazos de pan y los platos de peltre en los que en lugar del cordero pascual encontramos peces. Esta iconografía tiene precedentes paleocristianos y bizantinos y la encontramos en diversas ubicaciones, desde la *Biblia de Ávila* de la BNE en adelante¹¹⁸, pero persistió en Francia, tanto en la miniatura como en las demás artes y, como aquí, en alusión a las dos multiplicaciones de peces y panes de los Evangelios, a la comida junto al lago Tiberíades y quizá en recuerdo de aquel

¹¹⁸ Trens, Manuel. *La eucaristía en el arte español*. Barcelona, Aymá, 1952, p. 44-88.

primitivo acróstico que identificaba a Cristo y el pez, pero sobre todo asociado al tema de la traición de Judas.

En primer término, como saliendo de debajo de la mesa, Judas ya ha acercado la mano al plato (*"El que ha metido conmigo la mano en el plato, ese me entregará"* Mt 26 23) y



Fig. 43. MPCANT/23 fol. 61r (detalle).

sujeta en ella un pez. En efecto, en MPCANT/23, paralelo al tema principal de la institución de la Eucaristía, se desarrolló el de la traición y, mientras se enfatizaba el gesto de Cristo, se señaló al traidor caracterizándolo con la barba puntiaguda, la gran nariz y la actitud falaz y subrepticia que se atribuía en la Edad Media a los judíos, privándolo de nimbo, tintando de amarillo su pelo y su túnica, y haciendo que se arrastrara para coger furtivamente un pez, como siglos atrás

en obras tan influidas por el arte francés como el tímpano de la portada occidental de la Catedral

de Ciudad Rodrigo, o el Retablo de Santa Coloma de Queralt; lo sorprendente es que esta tradición se conservaba aún en el siglo XV en el norte de Francia y su área de influencia, pero era excepcional en otras zonas. Encontramos un texto que apoya esta



Fig. 44. *Speculum humanae salvationis*. Morgan Library, MS M. 385 fol. 18v.

iconografía en *La Passion des Jongleurs*, la obra litúrgica semidramática de finales del siglo XII y principios del XIII, cuya huella persistió durante varias generaciones en el arte francés y la zona influida por él, como ya observó Émile Roy¹¹⁹.

Reconstruir la estructura de esta imagen equivale a completar un rompecabezas, del que aún nos falta alguna pieza.

Para empezar, y salvando grandes distancias, hemos encontrado cierta similitud en la decoración mudéjar del banco curvado de madera en el que se sientan los apóstoles, y el banco poligonal de la escena de Pentecostés del retablo de la Coronación de la iglesia parroquial de Erla (Zaragoza), que Tomás Giner y

¹¹⁹ En *La Passion des Jongleurs*, la principal fuente de las Pasiones dramáticas francesas, enormemente difundida, e integrada en 1243 por Geufroi de Paris en su compilación de historia sagrada *Bible des sept estaz du monde*, se nos presenta a Judas comiendo glotonamente un pez mientras se produce la institución de la Eucaristía: “[...] Judas ne s’asist pas desrier./ Nostre Sires forment l’amoit, / Totes ores o lui manjoit; / E li traîtres ke faisoit? / Come nostre sires besvoit, / Se li embloit come gloton / Tot le plus biau de son poisson [...]”. En Roy, Émile. “Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. Première partie”, *Revue bourguignonne publiée par l’Université de Dijon*, XIII (1903), n. 3-4, p. 29-37.

Arnal de Castelnou pintaban hacia 1464-1466¹²⁰. ¿Podemos considerar significativo este indicio a pesar de la gran distancia estilística entre ambas obras? En el *Speculum humanae salvationis* se ha acomodado a los apóstoles del mismo modo en torno a la mesa redonda, y en infinidad de retablos se hizo lo mismo, no solo aragoneses (como esta versión de Joan Reixach del Museo Catedralicio de Segorbe), también castellanos y en general europeos.



Fig. 45. Maestro IAM de Zwolle. Ca.1475-1485 (detalle).

Por otra parte, encontramos similitudes con la *Última Cena* del retablo de Ciudad Rodrigo, pintado por Fernando Gallego y el Maestro Bartolomé en 1480-1488 y hoy en Tucson (Museo de la Universidad de Arizona): es similar la composición, así como la postura y actitud la figura de Cristo en ambos casos (aunque en la miniatura que nos ocupa su fisonomía parece de tradición nórdica). El perfil del Judas de MPCANT/23 parece inspirado en las mismas fuentes, aunque no se llega al nivel caricaturesco de la escena de la *Última Cena* del retablo de Ciudad-Rodrigo, donde nos sorprende la mirada directa del apóstol que, a espaldas de Judas, nos dirige un gesto probablemente infamante y de

carácter antijudío que, como indicó Amanda W. Dotseth¹²¹, ha sido copiado del grabado homónimo del Maestro IAM de Zwolle.

El Maestro Bartolomé, colaborador de Fernando Gallego y autor principal de esta tabla, utilizó el grabado con libertad, adoptando solo los elementos que le interesaron (el apóstol que se burla de Judas, y el propio perfil de este) y alteró significativamente la figura de Cristo.

Otro aspecto interesante de la iluminación de esta doble página de MPCANT/23 es la relación entre la escena de la *Última Cena* y el conjunto de la página en la que está inserta. El programa es tipológico, y opone al antitipo novotestamentario de la Eucaristía cuatro prefiguraciones veterotestamentarias, y resulta curioso que reproduzca casi con exactitud la iconografía del tríptico de Dirk Bouts para San Pedro de Lovaina (1467)¹²². Casi, pero no exactamente, y los puntos que los distancian también revisten interés, pues nos hablan del conflicto anticonverso y antijudío que agitaba Castilla, como ya hemos visto. La temática de su indiscutible referente, el

¹²⁰ Ruiz Quesada, Francesc. “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña”, en *Pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* / Coordinadora: María del Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007, p. 268. En línea.

¹²¹ Dotseth, Amanda W. “Maestro Bartolomé’s Use of Prints in the Altarpiece of Ciudad Rodrigo”, en *Fernando Gallego and his Workshop. The Altarpiece from Ciudad Rodrigo. Paintings from the Collection of the University of Arizona Museum of Art*. Dotseth, Amanda W. et al., eds. Dallas, Meadows Museum, 2008, p. 126-127.

¹²² Las alas fueron recompuestas tras la Primera Guerra Mundial con paneles devueltos por los Museos de Berlín y Munich. Parece que su estructura se repitió en 1484 en San Pancracio de Enkhuysen (Holanda). Réau, Louis. *Ibidem*, p.256.

tríptico de Lovaina, procede del *Speculum humanae salvationis*, con la adición de la escena de Elías y el ángel¹²³, que el autor de esta ilustración ha respetado.

MPCANT/23 fol. 61r. Viñetas de los ángulos

MPCANT/23 fol. 61r e. Ángulo superior izquierdo. Melquisedec se dirige a los soldados de Abrán¹²⁴

La escena del pacto de Melquisedec y Abrán (uno de los soldados con armadura de la época) pertenece al Génesis¹²⁵, y tiene un carácter claramente eucarístico. El anciano mitrado da la espalda a un altar sobre cuatro columnas, asentado irrealmente sobre la ladera escarpada del valle, en el que una perspectiva que no llega a ser rigurosa muestra las ofrendas de pan y vino.

El tema se recoge en el Oficio del Corpus Christi atribuido a santo



Fig. 46.
MPCANT/23. Fol.
61r.

Tomás de Aquino¹²⁶.

MPCANT/23 fol. 61r f. Los judíos recogen el maná en el desierto

La fuente veterotestamentaria del episodio corresponde al Éxodo¹²⁷.

En el Introito de esta Misa para la Fiesta del Santísimo Corpus Christi se cantaba: “*Cibavit eos ex adipe frumenti, alleluia, et de petra melle saturavit eos, alleluia*”, y en el Ofertorio del miércoles después de Resurrección (*Feria IV infra octavam Paschae*) se

¹²³ «En 1467, quand Thierry Bouts peignit pour Saint-Pierre de Louvain son chef-d'oeuvre, le retable de la Cène, il emprunta au Miroir [*Speculum humanae salvationis*] les trois préfigures de l'eucharistie, Melchissédéch offrant à Abraham le pain et le vin, les Israélites mangeant l'agneau pascal avant de quitter la terre d'Egypte (4), la récolte de la manne; et comme il lui fallait quatre préfigures, un théologien lui suggéra de peindre Élie au désert, nourri de pain et de vin par les anges.» Pedrizet, P. *Étude sur le Speculum humanae salvationis*. Paris, Honoré Champion, 1908, p. 158. Este investigador añadía que se encuentran los mismos temas o casi todos ellos en: «Un vitrail du seizième siècle, dans le chœur de l'église de Pont-Sainte-Marie, près Troyes, représente la Cène, avec quatre préfigures; les trois du *Spéculum*, plus Abraham recevant les anges. Un triptyque de Pierre Pourbus, dans la cathédrale de Bruges, peint en 1559 pour la Confrérie du Saint-Sacrement, représente au milieu la Cène, sur le volet de gauche, Melchissédéch offrant à Abraham le pain et le vin, sur le volet de droite Élie au désert, nourri de pain et de vin par les anges» (*Ibidem*, p. 158).

¹²⁴ Utilizamos la grafía de la edición de 1998 de la *Biblia de Jerusalén*, que llama Abrán al Patriarca antes del pacto que lo convirtió en Abrahán.

¹²⁵ “A su regreso [de Abrán] después de batir a Quedorlaomer y a los reyes que con él estaban, le salió al encuentro el rey de Sodomá en el valle de Savé (o sea, el Valle del Rey). Entonces Melquisedec, rey de Salem, presentó pan y vino, pues era sacerdote del Dios Altísimo, y le bendijo así: ‘¡Bendito sea Abrán del Dios Altísimo, creador de cielos y tierra, y bendito sea el Dios Altísimo, que entregó a tus enemigos en tus manos!’ Y Abrán le entregó el diezmo de todo”. (Gn 14 17-20).

¹²⁶ En el *Officium sacerdos Vesp. I. Antiphona*. “*Sacerdos in aeternum Christus dominus secundum ordinem Melchisedec, panem et vinum obtulit*.” En línea <https://www.corpusthomicum.org/pcx.html>.

¹²⁷ “Yahvé dijo a Moisés: ‘Mira, haré llover pan del cielo para vosotros; el pueblo saldrá cada día a recoger la ración cotidiana; así lo pondré a prueba, a ver si sigue mi ley o no [...] Y por la mañana había una capa de rocío en torno al campamento. Cuando se evaporó la capa de rocío apareció en la superficie del desierto una cosa menuda, como granos, parecida a la escarcha sobre la tierra. Al verla los israelitas, se decían unos a otros: ‘¿Qué es esto?’ Pues no sabían lo que era. Moisés les dijo: ‘Este es el pan que Yahvé os da de comer. Esto es lo que manda Yahvé: Que cada uno recoja cuanto necesite para comer, un ómer por cabeza, según el número de personas que vivan en su tienda.’ [...] Israel llamó a aquel alimento maná. Era blanco, como semilla de cilantro, y con sabor a torta de miel.’ (Ex 16 4-5, 13-16, 31)

entonaba: “*Portas caeli aperuit Dominus, et pluit illis manna, ut ederent. Panem coeli dedit illis, panem angelorum manducavit homo, alleluia*”.

La casa *Les Enluminures* tiene en venta (2013) un libro de horas flamenco (BOH 62) contemporáneo de los libros que estudiamos y atribuido al círculo de Vrelant, cuya ilustración de la caída del maná (una de las cinco que conserva) guarda un innegable parecido con esta¹²⁸. Por supuesto, también las orlas muestran la fuente de inspiración, si no el origen, de las de MPCANT/23 y MPCANT/ 35.



Fig. 47. MPCANT/23.



Fig. 48. Libro de horas. Les Enluminures BOH 52.



Fig. 49. *Speculum humanae salvationis*. Morgan Library MS M. 385 fol. 18v.

MPCANT/23 fol. 61r g. Elías y el ángel

La referencia textual para esta ilustración pertenece al Primer Libro de los Reyes (I R 19 4-8)¹²⁹. En el *Officium festo Corporis* de santo Tomás de Aquino se canta: “*Respexit Helias ad caput suum subcinericium panem: qui surgens comedit et bibit. Et ambulavit in fortitudine cibi illius usque ad montem Dei.*” (*Officium Sacerdos*, noct. 1 res p. 3 R.). Es lamentable que el estado de conservación de la ilustración apenas permita discernir su contenido.

¹²⁸ En el texto que lo documenta se asegura que, aparte del *Libro de horas de Catalina de Cleves*, no conocen nada similar a esta escena de la escuela de Brujas. Esta misma fuente atribuye las imágenes a dos iluminadores, uno de ellos “del círculo de Vrelant”. *Les Enluminures*, www.medievalbooksofhours.com

¹²⁹ “[Elías, que había acuchillado a los profetas de Baal] tuvo miedo, se levantó y se fue para poner su vida a salvo. Llegó a Berseba de Judá y dejó allí a su criado. Anduvo por el desierto una jornada de camino, hasta llegar y sentarse bajo una retama. Imploró la muerte y dijo: ‘¡Ya es demasiado, Yahvé! ¡Toma mi vida, pues no soy mejor que mis padres!’ **Se recostó y quedó dormido** bajo una retama, **pero un ángel** lo tocó y **le dijo: ‘Levántate y come’**. Miró y **a su cabecera había una torta cocida sobre piedras calientes y un jarro de agua**. Comió y bebió y se volvió a recostar. El ángel de Yahvé volvió por segunda vez, lo tocó y le dijo: ‘Levántate y come, pues el camino ante ti es muy largo.’ Se levantó, comió y bebió, y con la fuerza de aquella comida caminó cuarenta días y cuarenta noches hasta el monte de Dios, el Horeb.” (I R 19 4-8)



Fig. 50. MPCANT/23 fol. 61r.

MPCANT/23 fol. 61r h. Ante el altar hace una ofrenda un grupo en el que se encuentra un sacerdote mitrado; tal vez se trate de la escena de David y Ajimélec, pero no con seguridad, pues el episodio bíblico corresponde a la juventud de David y el personaje central en la ilustración, que lleva una ofrenda en la mano (tal vez un pan), es un hombre maduro de pelo encanecido. El mal estado de conservación no permite

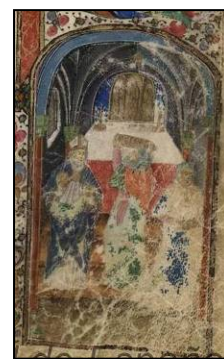


Fig. 51. MPCANT/23 fol. 61r.

descartar que se trate de otra escena (la danza de David, por ejemplo). La popularidad de las *Postillae* del franciscano Nicolás de Lira, por no hablar de la convivencia con los judíos, habían familiarizado a los cristianos con los detalles del ritual hebraico, así que es incoherente la presencia de un retablo detrás del ara. Es de suponer que la explicación sea nuevamente el intento de “cristianizar” el Templo hebreo.

En cuanto a la página MPCANT/23 fol. 60v, todas las escenas de los ángulos muestran temas eucarísticos. En el siglo XV la conmemoración de la eucaristía alcanzó una particular intensidad, fruto de los debates que habían culminado en la declaración de la transustanciación como dogma en el Concilio de Letrán (1215) y en la fijación de la festividad del Corpus Christi (bula *Transiturus de hoc mundo*, 1264); la Iglesia conmemoraba la fiesta del Corpus, consideraba que la simple contemplación del momento de “alzar” tenía un valor salvífico para los fieles, e incluso se dudaba de la conveniencia de permitir la asistencia indiscriminada a acto tan sagrado¹³⁰; entre tanto, el arte remarcaba las ideas más controvertidas y reforzaba los puntos centrales del dogma. A lo largo de la Edad Media, una serie de santos fueron representados durante la celebración de la misa, aunque sin duda el más popular fue san Gregorio, por el carácter dramático de la escena, la intensidad de su contenido eucarístico, las indulgencias que acompañaron a su celebración y sus connotaciones funerarias.

El énfasis en el dogma y en la praxis era una necesidad, dada la situación de indigencia moral en la que se debatía la Iglesia local en aquel último cuarto del siglo XV; de ella nos hablan algunas disposiciones del Concilio provincial de Aranda de 1473, en el que personaje de proyección tan mundana como el Arzobispo Alfonso Carrillo se quejaba en estos términos: *“Con muchísima tristeza tenemos que hablar de la feísima maldad de la torpe condición [se refiere al concubinato] que hace a los clérigos despreciables ante el pueblo, y acumulan para sí la ira de la venganza divina, y, ¡oh dolor! no tienen miedo de tocar con sus manos manchadas aquel reverendísimo y serenísimo cuerpo de Cristo, superior a toda hermosura mundana, y sin considerar tampoco lo que dice el Señor: ‘Apartaos de mí los que obráis iniquidad.’ Y en otra parte: ‘Purificaos los que*

¹³⁰ Trens, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, Aymá, 1952, p. 76-77.

lleváis los vasos de Dios.”¹³¹ Además en la constitución XII aseveraba: “[...] *Algunos presbíteros de nuestra provincia, con peligro de sus almas y detrimento del culto divino, no quieren [...] celebrar el sacramento de la eucaristía, en cuya fuente se gusta la dulzura espiritual. Por lo tanto, con aprobación del sagrado concilio, establecemos que los clérigos de nuestra provincia, de cualquier estado, grado, orden o condición que sean, después de haber ascendido a presbíteros, celebren misa por sí mismos y con devoción al menos cuatro veces al año, a no ser que por consejo de su prelado juzguen deber abstenerse. Los contraventores pagarán treinta reales cada vez [...] Además, exhortamos a los prelados de nuestra provincia por reverencia a Jesucristo que celebren al menos tres veces al año.*”¹³² No puede extrañarnos que se insistiera en la importancia de este sacramento en los propios libros sagrados.

Por otra parte, a medida que crecía la hostilidad contra los conversos y judíos, se prodigaban las acusaciones de profanación de la hostia consagrada (cadena de inculpaciones que culminó en 1490-1491 con el proceso del Santo Niño de La Guardia) y, como desagravio y reafirmación frente a *los otros*, se exaltaba su sacralidad en las obras de arte.

Los ángulos de la página muestran cuatro escenas cuyo tema central es la Consagración y administración de la Eucaristía.

MPCANT/23 fol. 60v a. En el interior de un templo, donde se ha reunido una



Fig. 52. MPCANT/23 fol. 60v.

congregación de fieles, un celebrante alza la Hostia y el Cáliz ante el altar mientras dos personajes actuando como diáconos recogen los bordes de su casulla, como sucede en la misa de san Gregorio. Pero en este caso faltan los elementos fundamentales de su iconografía, las *armae Christi* y la propia imagen de Jesucristo sangrante, y tampoco se puede identificar con ninguna de las otras misas que, además de la de san Gregorio, se representaron frecuentemente en las artes

Fig. 53. MPCANT/23 fol. 60v.



plásticas (las de Bolsena, san Gil, san Martín de Tours, san Amador, san Agustín o san Anselmo). Por tanto, podemos considerarla una ilustración del carácter sagrado de la Consagración.

MPCANT/23 fol. 60v b. Un sacerdote, auxiliado por otro arrodillado que sujeta el cáliz, lleva la comunión al lecho de un fraile en presencia de sus hermanos. Delante de ellos, también de rodillas, un demonio porta una cartela tan ilegible como las restantes.

¹³¹ Ya hemos visto que se concluyó en diciembre de 1473. La pena no era temible, en absoluto: de persistir en el error se les irían reduciendo las rentas de sus beneficios. En Tejada y Ramiro, Juan, ed. *Ibidem*, parte II, Vol. V, p. 17.

¹³² Tejada y Ramiro, Juan, ed. *Ibidem*, p. 19-20.

En el arte se representó la última comunión de diversos santos. A pesar de que los hábitos no muestran con claridad el cordón franciscano, hay sobrados argumentos en favor de la identificación del personaje como miembro de la Orden mendicante¹³³. Sería posible identificar la escena como el tránsito de san Francisco de Asís, a pesar de lo irregular del hábito (es una camisa blanca sobre la que se ha vestido el escapulario de la Orden) y la suntuosidad del lecho. La presencia del demonio podría aludir a la expulsión de los demonios de la ciudad de Arezzo, o a los diablos que él acabó considerando “*castaldos*”, enviados por Dios para recordarle sus obligaciones; esto explicaría el aspecto sumiso del animalejo cuya cartela no podemos leer, y que a los frailes a los que iba destinado el libro les resultaría personaje muy familiar. Pero quedaría sin justificar por qué eligiendo estas imágenes se hizo caso omiso de la *Leyenda mayor* de san Buenaventura (1262)¹³⁴, auténtica “acta” oficial de la muerte del fundador de la Orden, que ponía énfasis en la extrema pobreza que el santo eligió incluso en el momento de su muerte.

Fig. 54. San Pedro Regalado recibiendo la unción del Obispo de Palencia. Sarga del siglo XVIII. Iglesia del Santuario de san Pedro Regalado en La Aguilera.



Así pues, debe de haberse representado la muerte de otro santo franciscano; en aquel

¹³³ Puesto que la iconografía de su muerte no estaba aún cerrada y se optaba entre distintas posibilidades, este modelo podría haberse utilizado igualmente para narrar la muerte de san Jerónimo, con la improbable sustitución del león por un demonio para aludir a su permanente lucha contra la tentación. Pero, por irregular que resulte el hábito franciscano en esta miniatura, la bula de fundación de la Orden otorgada en Aviñón por Gregorio XI en 1373, especifica las características del hábito jerónimo: “*Una túnica cerrada y ancha, de paño blanco y grueso o vil, con mangas anchas y cerradas, más el escapulario y la capa fija por la parte anterior, sea de paño gris o buriel, sin teñir de ningún color: la capa no entendemos ser de necesidad, sino para honestidad del hábito susodicho, pero la llevaréis cuando salgáis en público*”, en Mateos Gómez, Isabel, et al. *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*. [Madrid], Encuentro, [1999], p. 15. En las imágenes del siglo XV, tanto los monjes como los novicios jerónimos llevan el hábito bicolor de la Orden (V. la tabla de Nicolás Francés en la National Gallery de Dublín).

¹³⁴ San Buenaventura, que en el prólogo de su obra explicaba que visitó los lugares en los que habitó san Francisco y se entrevistó con los testigos que aún vivían, aseguraba que el santo murió en la pobreza extrema en que había vivido: ni la celda ni el lecho que vemos en esta ilustración corresponden a su relato. Pudo haber un contagio entre el episodio de la última comunión de san Jerónimo, un tema de enorme difusión, y el de la muerte de san Francisco, aunque según Réau la transferencia se produjo en el arte italiano de la Contrarreforma, por imitación de la *Última Comunión de san Jerónimo* de Agostino Carracci y Domenichino (Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. 2ª ed. Barcelona, Serbal, 2000, T. 2, v. 3, p. 562. Réau insiste además en que en la segunda iconografía franciscana elaborada en la Contrarreforma “*la escena de su muerte fue reemplazada por su Última Comunión*”, *Ibidem*, p. 560). Solo podríamos conjeturar el modo en que se produciría este desplazamiento: la propia muerte que eligió san Francisco podría haber resultado indecorosa (en el sentido más estricto del “decorum”), y al fin y al cabo se empezó a “corregir” muy tempranamente.

momento su nómina hagiográfica no era tan extensa, y los atributos de cada santo la reducen aún más. No se ha representado a san Buenaventura, y tampoco al fundador de la congregación de los hermanos de la Observancia canonizado en 1450, san Bernardino de Siena, una figura que encajaba con la línea de San Juan de los Reyes y con los propósitos de la Corona y que suscitó gran devoción: tanto los Álvarez de Toledo como los Mendoza y Velasco contemporáneos dieron este nombre a algunos de sus miembros, y se le rinde tributo en Burgos en la decoración mural de la capilla del Condestable Velasco y su esposa Mencía de Mendoza, o en la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo.

Podría tratarse de san Diego de Alcalá, que falleció en 1463 y fue canonizado en 1588, pero lo más probable es que se haya representado en realidad la muerte del futuro santo castellano fray Pedro Regalado (1390-1456), que había sido discípulo de fray Pedro de Villacreces y como él era figura fundamental en la reforma de la Orden Franciscana. La Reina Isabel, cuyo preceptor en Arévalo había vivido con fray Pedro, visitó la tumba del franciscano en 1492, después de la toma de Granada, en fecha posterior a la del cantoral, y al parecer protagonizó una macabra solicitud de reliquias¹³⁵; debemos recordar que los dos conventos franciscanos de los que fue superior fray Pedro Regalado, El Abrojo y La Aguilera, estuvieron íntimamente ligados a La Salceda, de donde salió en ese mismo año Francisco Jiménez de Cisneros para convertirse en confesor de la Reina. Fray Pedro había muerto el 30 de marzo de 1456 y de su iconografía, que fue creciendo con los años, los episodios más representados serían su ubicuidad, lograda mediante su legendario vuelo entre los dos conventos de los que fue responsable, y la misa celebrada por el Obispo de Palencia D. Pedro de Castilla en el lecho de muerte del fraile. Podría ser esta la escena recogida en MPCANT/23, pues según la tradición el Obispo llevaba consigo a su sobrino paralítico con el fin de que el venerable franciscano lograra su curación: fácilmente podría haberse personificado la parálisis en el demoniejo arrodillado ante el lecho; en las sargas del siglo XVIII que decoran la iglesia del Santuario de La Aguilera se representaron este y otros episodios.

Algunas biografías del santo aseguran que le acompañaba también en el momento de su muerte Alonso de Espina, el combativo polemista autor de *Fortalitium fidei*; si no fue así, al menos debió de haber una fuerte relación entre ambos religiosos¹³⁶: la elección de la escena en el programa iconográfico de este libro nos acerca a la figura de Espina, que podría haber estado en San Juan de los Reyes cuando se diseñó el programa iconográfico. Contar con santos en las filas de una rama escindida es un poderoso recurso.

MPCANT/23 fol. 60v c. Tres sacerdotes imparten la eucaristía a los fieles

¹³⁵ Sangrador Vítors, Matías. *Vida de san Pedro Regalado: Patrono de la M. N. M. L. y H. Ciudad de Valladolid*. Oviedo, [Imp. y Lit. Brid, Regadero y Comp.], 1859, p. 115-117. En línea.

¹³⁶ En: “Reformas en los siglos XIV y XV. Introducción a los orígenes de la observancia en España”, *Archivo Ibero-Oriental*, XVII (1957), p. 540.



Fig. 55.
MPCANT/23 fol.
60v.

El mal estado de conservación del manuscrito impide determinar si hubo propósito de retratar a los personajes que comulgan, que incluso podrían ser los donantes, miembros de la familia real.

MPCANT/23 fol. 60v d. Un celebrante solo ante el altar y su retablo; a través de la ventana, parece seguir la misa una multitud

Hay varias posibles lecturas de esta viñeta, en la que los fieles están separados físicamente del celebrante. Una de ellas nos sugiere el valor de la elevación de la Hostia para recuperar la Gracia, una vez cumplida la penitencia y en estado de contrición, aunque a medida que se confirmaba el carácter

privado de la devoción caían en desuso las antiguas ceremonias colectivas; el sacramento de la penitencia iba reduciéndose a un acto privado y se abandonaban las ceremonias de penitencia pública que se llevaban a cabo una vez en la vida. No obstante, la Inquisición mantuvo las que se exigían en casos graves como el de herejía¹³⁷, y

Toledo fue escenario de algunos de estos actos.

Un episodio que causó consternación en aquellos años fue la condena por herejía en mayo de 1479 del prestigioso catedrático de

Teología Pedro de Osma, despojado de su cátedra y desterrado de Salamanca por negar la validez de la penitencia. Pedro de Osma había sido maestro de Bernardino de Carvajal, teólogo y en el futuro diplomático de los Reyes Católicos. No conviene olvidar la efervescencia doctrinal europea y la proximidad de estos hechos a la Reforma, pues reafirmar los aspectos doctrinales controvertidos es una de las funciones clásicas de la iconografía.

Otra posible lectura de la imagen es que se trate de las Almas del Purgatorio que se benefician del poder salvífico del momento de “alzar”, tema cuya importancia no dejaría de crecer en el mundo católico del siglo XVI, avivada por la reacción contra la Reforma Luterana; es esta la interpretación por la que nos decantamos. El teólogo franciscano observante fray Lope de Salinas, discípulo de fray Pedro de Villacreces, recordaba en un escrito interno que en la misa el celebrante y los frailes ruegan “*por todas las ánimas que están en penas de purgatorio [...]. E después se deben considerar con su señor esposo e llagado, descender en carne, plagados e desnudos, al purgatorio con recta e firme disciplina mental e lágrimas en ayuda del preste, que allá descende mentalmente con el Sacramento en las manos, ofresciéndole a la Santa Trenidat por las*



Fig. 56.
MPCANT/23 fol.
60v.

¹³⁷ En el Concilio de Tarragona de 1242 se adoptaron medidas contra los valdenses (*ensabatados*) que entraban en la Corona de Aragón, y se explicitaron las formas de penitencia pública que debían aplicarse a los arrepentidos: ciertos días del año debían presentarse en las procesiones de la catedral “desnudos los brazos y sin camisa”. El Miércoles de Ceniza debían acudir a la catedral para ser solemnemente expulsados de ella, y permanecer toda la Cuaresma junto a las puertas para oír desde fuera el oficio, hasta ser reconciliados el Jueves Santo. En Tejada y Ramiro, Juan, ed. *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América / en latín y castellano con notas e ilustraciones / por D. Juan Tejada y Ramiro*. Madrid, [S n.] Imp. de D. Pedro Montero, 1861. Parte II, T. III, p.354.

*ánimas ende atormentadas. El cual preste e los siervos de Dios deben convidar e suplicar a la Virgen María e a todos, que descienda con ellos al purgatorio*¹³⁸.

Por otra parte, dada la importancia que en aquel momento tenían las conversiones masivas, podría tratarse también de una representación de la Misa *in Albis*¹³⁹, llamada *Misa de Quasimodo* por su íncipit textual, correspondiente a la Octava de Pascua. En ella los neófitos abandonaban las vestiduras blancas que habían recibido el Domingo de Pascua e ingresaban formalmente en la Iglesia.

A. 2. 3. ¿Quiénes materializaron los programas iconográficos de este libro?

En 1483 los frailes recibían 200.000 maravedíes “para libros, pergaminos e iluminación de ellos” y en 1485 se entregaban “al provincial fray Juan de Tolosa CLU [¿155.000?] mrs. para libros, pergaminos e iluminación de ellos”¹⁴⁰. No sabemos si corresponden a la misma partida los 100.000 maravedíes recibidos de la Reina en 1483 por Juan Núñez de San Pedro para iluminar los libros de San Juan de los Reyes, donde trabajaba con Juan de Vergara, “escrivano de libros de Señor Sant Johan”; tampoco durante cuánto tiempo formó parte del grupo de iluminadores Alonso Vázquez, que en 1487 trabajaba al servicio de la Reina y más tarde iluminó el *Cartujano* y colaboró en el *Misal Rico* de Cisneros¹⁴¹. No sabemos si alguno de estos artesanos se ocupó de las orlas, y cómo se distribuyeron la iluminación de las escenas.

Se detectan al menos dos manos en la ejecución de las escenas, y probablemente tres, pero es preciso aún determinar los estilemas que permitan hacer atribuciones en un análisis comparado profundo. Desde el punto de vista temático, a los propósitos doctrinales franciscanos se ajustaban los enfoques iconográficos que eran usuales en escuelas de iluminación del norte de Francia y en Flandes, y que encontramos particularmente en la Resurrección (el *Bestiario*, en MPCANT/23 fol. 32v), la traición de Judas (MPCANT/23 fol. 61r), el recurso a la argumentación tipológica (en la Navidad, la Resurrección y el Corpus) y el uso de este tipo de argumentos en la defensa de la Inmaculada Concepción (MPCANT/23 fol. 0v) tan activa en aquel momento, por ejemplo, en Rouen. El planteamiento tipológico del Nuevo Testamento, a base de prefiguraciones en el Antiguo, se extendió desde el centro de Europa a Inglaterra, donde se utilizó aún en el último tercio del siglo XVI. El tema de la *Aparición de Cristo a su Madre acompañado por los Justos del Limbo* constituye un caso particularmente complejo en la determinación de las condiciones del encargo; la inicial historiada de la

¹³⁸ En: “Reformas en los siglos XIV y XV. Introducción a los orígenes de la observancia en España”, *Archivo Íbero-Oriental*, XVII (1957), p. 942.

¹³⁹ Agradecemos esta posible identificación a una sugerencia de Yolanda Obregón, teóloga, y de Isabel Nieto.

¹⁴⁰ Azcárate Ristori, José María. *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*. v. 2. Madrid-Zaragoza, RABASF ; Mº e Instituto Camón Aznar, 1982, p. 257-263.

¹⁴¹ Villaseñor Sebastián, Fernando. *Diccionario de iluminadores*, en *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009. Ignoro la procedencia de esta información relativa a Juan Núñez de San Pedro y Alonso Vázquez.

Resurrección es la de mayor calidad, y está ligada a la estética del gótico internacional pasada por el filtro flamenco.

La decoración de las orlas nos acerca, desde luego, a la versión castellana de las que se usaron en el círculo de Willem Vrelant, pero no solo vemos la huella de este taller en los márgenes sino también en algunas escenas: es el caso de *La recogida del maná* (MPCANT/23 fol. 61r); Vrelant tuvo muchos imitadores¹⁴², por lo que nuestro artista pudo estar próximo a sus seguidores en los Países Bajos o Francia o simplemente imitar modelos. Parece probable que haya trabajado en este libro algún artista procedente del norte de Francia o algún flamenco que conociera la iluminación francesa, pero en este momento del estudio no se pueden aventurar nombres. Aunque se ha confirmado la presencia en España de “yluminadores” del norte como Felipe Morras y Ruperto y / o Roberto o Alberto Alexandre, la obra que se les atribuye no parece tener relación con la que estudiamos, aunque las atribuciones han sido hechas con tantas reservas que tal vez estemos ante el trabajo de alguno de los Alexandre¹⁴³.

Podríamos preguntarnos también qué significaban las condiciones que le fueron impuestas a Francisco Chacón por Isabel I en el contrato (de 21 de diciembre de 1480) que lo nombraba pintor mayor con funciones de veedor: “*Seades mi pintor mayor e usedes del dicho ofiçio en todo lo a él*



concerniente. E otrosí
que como mi pintor

Fig. 66. La única firma encontrada en estos libros.

*mayor podades defender que ningund judio nin moro no sea osado de pintar la figura de Nuestro Salvador Jesu Christo ni de la gloriosa Santa Maria, nin de otro santo ninguno, pena quel que lo contrario ficiere caya e incurra en pena...”*¹⁴⁴.

Continuando en el campo de las meras conjeturas, después

¹⁴² Challis, Kate. *The Oxford Companion to Western Art*. Oxford, Oxford University Press, 2001. Versión en línea: 2012.

¹⁴³ Docampo, Javier. “La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones”, en *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles* / Coordinadora María del Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, p. 234.

¹⁴⁴ Silva Maroto, Pilar. (2007), *Ibidem*, p. 321.

de observar las preciosas letras iluminadas de los dos libros de coro que nos ocupan, como esta A de MPCANT/23 fol. 22v, de gusto tan mudéjar, cabe preguntarse si no habría en los talleres de iluminación castellanos algún “*judío o moro*” que hubiera podido firmar como “*nîamza*” debajo de la letra H de MPCANT/23 fol. 34v¹⁴⁵. No obstante, aún no hemos encontrado a ningún dorador o iluminador que responda a ese nombre, y sí a un alemán, ministril alto de la Reina apellidado Anze (aparece también como Hançe, Ançe o Ançia), entre 1493 y 1495 en las Cuentas de Gonzalo de Baeza¹⁴⁶. La firma podría ser interpretada como nombre abreviado de Ni[colás] Anza, un nombre local que no parece guardar relación con el de Amise, que P. Wescher describió por primera vez¹⁴⁷ en un manuscrito del llamado Grupo de Carrión, considerándola una mujer.

Como vemos, en la iluminación de este libro se han utilizado al menos dos grabados prácticamente contemporáneos de Martin Schongauer y tal vez sirvió de referencia uno del Maestro IAM de Zwolle, y en la factura de las viñetas de los ángulos y de las letras capitales se pueden observar correspondencias estilísticas con miniaturas de otros códices. Pero también podemos comprobar hasta qué punto la miniatura utilizaba esquemas compositivos equiparables a los del óleo contemporáneo.

Relaciones improbables

No es extraño que en la publicación de su tesis ya clásica sobre la iluminación de los libros de la Catedral de Toledo¹⁴⁸, L. Bosch empezara haciendo un recorrido por las obras de los pintores que trabajaron para los Mendoza. Es lo primero que se le ocurre hacer a cualquiera al acercarse por primera vez a ese mundo: ¿No se descarta demasiado rápidamente la relación entre la miniatura y el óleo, entre la pintura sobre pergamino y sobre tabla?¹⁴⁹ Tal vez no haya habido una división entre las artes tan férrea como actualmente tendemos a ver: recordemos la decisión con la que un pintor de tablas como Fernando Gallego abordó la pintura mural cuando tuvo oportunidad de hacerlo y la discutida afirmación de Sánchez Cantón de que en la biblioteca del Marqués de Santillana había libros iluminados por Jorge Inglés¹⁵⁰. Tal vez fuera interesante confirmar si realmente hubo relación con la iluminación en la obra de Juan de Flandes (ca.1465- Palencia, 1519), pintor real de Isabel de Castilla en 1496; se ha vinculado su formación al taller de iluminación del Maestro de María de Borgoña,

¹⁴⁵ Agradezco a Luis Crespo Arcá, restaurador del libro, la llamada de atención sobre la presencia de esta firma.

¹⁴⁶ *Ibidem*, v. II, p. 74, 124, 207, 337 y 374.

¹⁴⁷ Wescher, P. “An Illuminated MS. by Juan de Carrión in Berlin”, *The Burlington Magazine*, I (1929), p. 231.

¹⁴⁸ Bosch, Lynette M. F. *Art, Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo: the Mendoza and the Iglesia Primada*. University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2000.

¹⁴⁹ Uno y otro campo son recíprocamente dejados al margen, aunque con frecuencia se sugiere su proximidad. Pita Andrade, José Manuel. “Pinturas y pintores de Isabel la Católica”, en *Isabel la Católica y el Arte*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, p. 14-15.

¹⁵⁰ Sánchez Cantón, Francisco Javier. “Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), n. 2, p. 99-105.

aunque P. Silva lo cree más relacionado con Brujas¹⁵¹. Evoquemos la *Aparición de Cristo Resucitado a su Madre con los Santos Padres del Político* (National Gallery, Londres) que pintó con colaboradores para Isabel la Católica: su paleta clara no está muy lejos del mundo de la miniatura y la interpretación del tema es análoga a la de este libro. Además, algunos de aquellos paneles se deben a Michel Sittow (Reval, hoy Tallin, ca.1468 – ca.1525), hijo de un pintor, que en torno a 1483-1488 estuvo formándose en Brujas, probablemente en el taller de Memling, y que trabajaba para la corte castellana en 1492. Seguramente ambos estaban en Flandes cuando se iluminaron estos libros. ¿Tuvieron alguna otra relación con los talleres de iluminación de libros? ¿Cómo llegaron a Castilla y a la Corte?



Fig. 57. Juan de Flandes. Retablo de san Miguel de la Catedral Vieja de Salamanca.
Fig. 58. Autor desconocido. Aparición de Cristo a su Madre. MPCANT/23 fol. 32v.

Siempre con la mayor prudencia, es interesante tener en cuenta la figura del Maestro Bartolomé, dado el desconocimiento de la mayor parte de sus datos biográficos y de la ubicación de su taller; la identificación que en el pasado se hizo de este maestro y el hispanoflamenco Bartolomé Bermejo (pues durante años se atribuyó a este último su *Virgen de la Leche* del Museo del Prado, que deriva del modelo de Tournai)¹⁵² y su probada colaboración con Fernando Gallego en el retablo de Ciudad Rodrigo y en el de la Catedral de Zamora, atestiguan su proximidad a la pintura flamenca, y la forma en que utilizaba los grabados para obtener un “deseable aire del norte de Europa”¹⁵³ lo sitúa en las mismas coordenadas que al anónimo autor de estas miniaturas; P. Silva Maroto ha señalado que de los siete paneles del retablo de Ciudad Rodrigo inspirados en Schongauer, seis fueron utilizados en tablas que se le atribuyen¹⁵⁴. Por ejemplo, en la *Ascensión* y en *Pentecostés* de MPCANT/23, el iluminador ha tratado de resolver el problema perspectivo que crean las cabezas alzadas de algunos personajes utilizando el recurso de aplanar la cara aplastándola, como hizo el Maestro Bartolomé en una tabla de la Catedral de Zamora dedicada a *Pentecostés*, donde uno de los Apóstoles recibe al Espíritu Santo levantando la cabeza de modo igualmente antinatural. Sería exagerado considerar este rasgo un estilema del autor, pues antes parece una simple torpeza técnica, pero de todos modos podría existir alguna conexión¹⁵⁵.

¹⁵¹ Silva Maroto, Pilar. *Juan de Flandes*. Salamanca, CajaDuero, 2006.

¹⁵² Silva Maroto, P. “Pintura hispanoflamenco castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano”, en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* / Coordinadora: María del Carmen Lacarra. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007, p. 319.

¹⁵³ Dotseth, Amanda W. *Ibidem*, p. 143.

¹⁵⁴ Dotseth, Amanda W. *Ibidem*, p. 121.

¹⁵⁵ Si, como parece, el Maestro Bartolomé trabajó en aquellos en las inmediaciones de Salamanca, no sería imposible, aunque tampoco probable, que haya tenido relación con este libro. Veamos la noticia que



Fig. 59. MPCANT/23 fol. 40v. La Ascensión (det.).

Fig. 60. MPCANT/23 fol. 47r. Pentecostés (det.).



Fig. 61. Fernando Gallego, Maestro Bartolomé y colaboradores. Pentecostés (detalle). Catedral de Zamora.

Encontramos otra muestra de la proximidad de los lenguajes que empleaban ambos medios en la similitud de la composición de las viñetas de este libro y la de tablas de diversos maestros castellanos, ligados de un modo u otro a los Mendoza y a Toledo. En *El tránsito de la Virgen* (Museo del Prado), del retablo del monasterio benedictino de Sopetrán fundado por el Marqués de Santillana, el Maestro de Sopetrán situó la escena en un interior abovedado muy similar a los que compuso el autor de las viñetas de los ángulos de estas miniaturas, y en el lecho de la Virgen vemos la misma perspectiva abatida que se utilizó en MPCANT/23 fol. 0v (*Natividad*). Este maestro trabajó para los Mendoza en torno a 1460 y si bien no se conoce la procedencia ni el lugar de formación del pintor, sí se sabe que conocía la escuela de Tournai¹⁵⁶.

Asimismo reconocemos la estética de las miniaturas de MPCANT/23 en *La Quinta Angustia* (ca.1501) del Museo de Bellas Artes de Granada, donde Francisco Chacón utilizó el mismo fondo boscoso que tantas veces aparece en estas ilustraciones; nos

resulta familiar el rígido patetismo de los personajes, pero esta vez la filacteria contiene el texto de las *Lamentaciones* (*O vos omnes qui transitis per viam*, glosado en la época por Íñigo de Mendoza o Diego de San Pedro); por supuesto, lo alejan de la miniatura el estilo, la técnica y el color (el manto de la Virgen es un repinte



Fig. 64. Francisco Chacón. La Quinta Angustia (Museo de Bellas Artes de Granada).

se recoge en la cuentas del tesorero real Gonzalo de Baeza: “A Luis Gomes, platero, vesino de Salamanca, 11.257 mrs. que ovo de aver por un libro de oro, que dio a su Altesa, que peso 18 castellanos e un tomin, de ley de 21 quilates, que montan; a 420 mrs. cada castellano, 7.507 mrs., e de la fechura 3.750 mrs.” Cédula de 23 de marzo de 1489. En *Cuentas de Gonzalo de Baeza* [...]. Vol. I, p. 266, fol. 170-2. Si aceptamos la base de cálculo de nota 15, el libro pudo tener en torno a 541 letras de oro, por lo que no es imposible que coincidiera con alguno de los que nos ocupan. En 1489, nos llama la atención en las cuentas del Tesorero de Isabel I un asiento relativo al dorado de un libro en Salamanca.

¹⁵⁶ Silva Maroto, Pilar. “Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano”, en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* / Coordinadora: María del Carmen Lacarra. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007, p. 305-308.

posterior).

Por otro lado, hay distintas relaciones estilísticas entre estas miniaturas y algunos aspectos de la pintura aragonesa, aunque falta aquí la crispación casi expresionista de los artistas de Aragón. Frecuentemente encontramos en las obras aragonesas pavimentos como los de los interiores de las miniaturas de MPCANT/23, y en la escena de la *Última Cena* encontramos similitudes¹⁵⁷; no es extraordinario el uso de grabados europeos en Aragón, y concretamente de los de Schongauer y el Maestro IAM de Zwolle.

Ángela Franco señala paralelismos entre miniaturas aragonesas de Marcuello de sabor francés y la escena de la Virgen rodeada de las Siete Damas en las hojas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional (que pensamos que fueron arrancadas del MPCANT/35 de la Biblioteca Nacional), y hay probadas relaciones de Valencia y Castilla en iluminación.

Por tanto, podemos tener en cuenta que, si en los grandes encargos de la pintura sobre tabla hubo colaboración de pintores castellanos y aragoneses (Miguel Ximénez y Fernando del Rincón, Martín Bernat, Bartolomé Bermejo)¹⁵⁸, aunque las obras atribuidas a estos pintores son tan distantes de las miniaturas que nos ocupan, tal vez haya habido también alguna conexión entre iluminadores castellanos y aragoneses que pueda explicar las correspondencias, además de la común inspiración en las mismas fuentes.

A.3. LA ICONOGRAFÍA DE MPCANT/35 fol 0r. La Virgen con las Siete Virtudes: la Fe

El Antifonario MPCANT/35 fue salvajemente mutilado, probablemente en el siglo XIX. Faltan al menos once folios (en la foliación a lápiz más antigua, seguramente decimonónica, 7, 11 y 12, 16 y 17, 21 y 22, 28 y 29, 36 y 37, 43 y 44); es decir, seguramente desaparecieron seis dobles páginas decoradas y otra más que debía de estar iluminada en el fol. 7v y fue separada de su compañera que, aún en el libro, conserva muy deteriorada la iluminación de los márgenes. Por tanto solo quedan en el cantoral esta, fol. 8r, y dos páginas correlativas decoradas (fol. 0v y fol. 1r), salvadas del expolio seguramente por su mal estado de conservación. Es la primera mitad del libro la parte despojada, pues el resto no es seguro que haya contenido ilustraciones aunque conserva muchas letras de oro, muy bien aplicado y en magnífico estado.

Los “Cantorales de Santo Tomás de Ávila”

¹⁵⁷ Recordemos la curiosa coincidencia con el retablo de Erla. Isabel Nieto recuerda la existencia en Aragón de *Bestiarios*, tan ajenos a Castilla.

¹⁵⁸ Morte García, Carmen. “Del gótico al renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico”, en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Coordinadora: María del Carmen Lacarra. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007. p. 347, 336.

Llegados a este punto, conviene recordar que existe una serie de miniaturas recortadas y fragmentos sueltos o pegados en cartones, de cantorales de hacia 1476-1492, muchos de ellos procedentes de la antigua colección Rico y Sinobas, que se conservan en colecciones particulares desconocidas y en importantes instituciones de Gran Bretaña, Estados Unidos y España (Museo del Prado, Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico Nacional, Museo Lázaro Galdiano, Archivo Histórico Nacional, Museo Fitzwilliam de Cambridge...). Algunos de estos fragmentos han sido estudiados por diversos especialistas y desde hace más de un siglo han venido considerándose (y a la luz de la información que proporciona el redescubrimiento de estos libros de la BNE podemos afirmar que erróneamente) pertenecientes en conjunto a los libros de coro de Santo Tomás de Ávila¹⁵⁹.

El hallazgo en 2011 de este libro sin catalogar en la Biblioteca Nacional de España permite, en primer lugar, reconocer inequívocamente como pertenecientes a él algunas de esas ilustraciones dispersas. En segundo lugar, demuestra que algunas de las citadas imágenes sueltas pertenecieron a otros libros aún no identificados, unos franciscanos, otros de Santo Tomás de Ávila o al menos dominicos, y probablemente de los mismos artífices¹⁶⁰.

Á. Franco, al estudiar el ingreso en el Museo Arqueológico en 1900- 1901 de la ya entonces menguada Colección Rico y Sinobas, de la que proceden los fragmentos presumiblemente relacionados con este libro, asegura que *“los folios de cantoral, con los emblemas de los Reyes Católicos, son de una calidad excepcional, pero en ningún momento se dice que provengan de Santo Tomás de Ávila, como se ha venido repitiendo desde la publicación de Sentenach (1907), a quien han seguido investigadores posteriores”*¹⁶¹.

Parece una explicación satisfactoria que una obra con márgenes de estilo tan parecido a los del llamado “Grupo de Juan de Carrión”, iluminador de los cantorales de la Catedral de Ávila, se hubiera destinado en la misma ciudad a la fundación más importante de los Reyes, administrada además por el Inquisidor General fray Tomás de

¹⁵⁹ Véanse las publicaciones: Domínguez Bordona, J. *La miniatura española: Catálogo / por J. Domínguez Bordona*. Barcelona, [s.n.], [1929-1930], y Domínguez Bordona, J. *Exposición de códices miniados españoles: Catálogo / por J. Domínguez Bordona*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929; Docampo, Javier. “La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones”, en *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles / Coordinadora María del Carmen Lacarra Ducay*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, p. 225-274; Villaseñor Sebastián, Fernando. “Los libros de coro del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila”, *Reales Sitios*, XVI (2009), n. 180.

¹⁶⁰ Una de las *Virtudes* recortadas del Antifonario EMn: MPCANT/35, la *Prudencia*, fue pegada (seguramente por Rico y Sinobas) en un folio suelto conservado en el Museo Arqueológico Nacional; el folio correspondía al Propio de la Fiesta de Santiago, y fue separado a su vez de otro libro coral. Además hay toda una serie de ilustraciones que pudieron tener cabida en ese libro o en otro, pero no en este Antifonario.

¹⁶¹ Franco Mata, Ángela. “La colección Rico y Sinobas en el Museo Arqueológico Nacional y la iconografía de unos folios procedentes de un cantoral gótico”, en *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 56 (2011), n. 1-4, p. 579. En línea: Dialnet.

Torquemada¹⁶². Pero a veces los hechos se empeñan en desbaratar las mejores hipótesis: el contenido del libro de la BNE no nos encamina hacia los dominicos sino hacia los franciscanos, y con toda probabilidad al monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo, hipótesis que, como hemos visto, podemos considerar prácticamente confirmada.

La Virgen entre las Virtudes

En la primera inicial de este libro (fol. 0v, la D del primer salmo) encontramos una miniatura en cuyo centro una dama, situada sobre el capitel de una columna y rodeada por otras siete coronadas, lleva en la cartela una clave para su identificación: "*Filii* [sic] *audite me*" (*¡Hijo, escuchadme!*). Es la Virgen María intercesora, acompañada con toda probabilidad por las Virtudes Teologales (Fe, Esperanza, Caridad) y Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza). No es legible en el margen de la capital el título de la ilustración, pero creemos seguro que se trata de la personificación de la Fe, la primera dama por la izquierda, vestida con los mismos colores que la Virgen.

Todas ellas portan filacterias en las que se reproducen textos basados en los *Salmos*¹⁶³, pero con sutiles diferencias:

* *In splendoribus [sanc]toru[m] ex utero ante luciferu[m] gen[itus] est dei fili[us] [__]*. Es decir: "*Entre los resplandores de la santidad, del vientre materno antes del amanecer nació el Hijo de Dios ____*" (cabe la ambigüedad: "*del vientre materno frente a Lucifer nació el Hijo de Dios ____*").

Se ha redactado a partir del Salmo 110 (109): "*Dixit Dominus: In splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum, genui te[...]*". Es decir: "*Dijo el Señor: Entre los resplandores de la santidad, del vientre materno antes del amanecer te engendré*".

El salmo se cantaba en la Misa de la Nochebuena (*Communio ad Primam Missam in nocte, in Nativitate Domini*). Como hemos visto, la fiesta del Nacimiento de Cristo se concebía como el comienzo del dramático ciclo que se cierra con su muerte, y culmina en el Juicio Final. Por eso se evocaba la visión apocalíptica de la Mujer que da a luz a su Hijo ante Lucifer; hay que observar el giro sutil con que la ilustración desvía el foco de Dios Padre hacia la Virgen, la *Tota Pulchra*. Este punto de vista nos acerca a las órdenes religiosas más comprometidas en la defensa de la Inmaculada (franciscanos especialmente).

¹⁶² A nuestro juicio, una pista que podría conducir al convento dominico de Santo Tomás de Ávila es el fragmento conservado en la Embajada de España en París, que no pudo pertenecer a este libro MPCANT/35: una capitular con la escena de la *Presentación en el templo* en la que aparece un fraile dominico orante (*Exposición de códices miniados españoles: Catálogo / por J. Domínguez Bordona*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929, pieza XCIII, lám. 69). En el margen se representa la imagen de un niño ofreciendo una cestilla con tórtolas (que también aparece en un margen de la Misa de Natividad del Gradual MPCANT/23 de la BNE); el escudo de los Reyes Católicos lleva la granada y las flechas son once. Parece una versión posterior y de menor calidad, de los márgenes de los libros MPCANT/23 y MPCANT/35 de la BNE.

¹⁶³ La nomenclatura y transcripciones de los salmos proceden de la *Biblia de Jerusalén : nueva edición revisada y aumentada*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998. Los guiones en la transcripción corresponden a palabras o fragmentos ilegibles.

* [--] D[eu]s iudicabit in nationibus implebit celestis[sic] ruinas

A partir del Salmo 110 (109) *Dixit Dominus: Iudicabit in nationibus implebit ruinas; conquassabit capita in terra multorum [...]*.

* *Memoriam fecit mirab[ilium] suorum dum corpus suum et sanc[tum?]*.

A partir del Salmo 111 (110) *Confitebor tibi: Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus*.

* *Intellectus [--]ius regina bonus om[n]ibus [----]*.

A partir del Salmo 111 (110) *Confitebor tibi: Intellectus bonus omnibus facientibus eum*.

* *Cor in te confirmatum non com[m]ovebitur [----]*.

A partir del Salmo 112 (111) *Beatus vir: Confirmatum est cor eius, non commovebitur donec despiciat inimicos suos*.

* *Quis sic[ut] D[omi]n[u]s Deus noster qui altis habitat*.

A partir del Salmo 113 (112) *Laudate, pueri, Dominum: Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat*.

* *Nos propter te vivimus et [be]nedicimus D[omi]no*.

A partir del Salmo 115 (113B) *Non nobis, Domine, non nobis: Sed nos, qui vivimus, benedicimus Domino*.

Ya hemos visto que en su artículo sobre la colección Rico y Sinobas, refiriéndose a las dos imágenes análogas contenidas en sendos folios del Museo Arqueológico Nacional, se ha sugerido que en lugar de la personificación de las Virtudes propuesta por Sentenach y mantenida por Domínguez Bordona, podría tratarse de la personificación de los Dones del Espíritu Santo.

En el caso de la iluminación del libro de coro de la BNE, solo en el salmo 110 (111) podríamos encontrar alguna referencia a estos Dones. En cambio, bajo la rúbrica *In diebus domi[nicis] adv[ent]us - Te[m]pore Paschali*, el texto de la primera antífona del libro, después del salmo, comienza con las palabras: “*Virgam virtutis tue [sic] emittet Dominus ex Syon*”. El “redescubrimiento” de este libro permite reinterpretar todo el conjunto y confirmar la iconografía de las Virtudes.

Una posible reconstrucción de la iconografía del libro MPCANT/35

Gracias a la foliación a lápiz aparentemente decimonónica, podemos comprobar la tremenda mutilación a la que ha sido sometido este libro: la numeración del XIX no tuvo en cuenta la primera hoja, y la última numerada es fol.74r y 74v. Pues bien, en la renumeración actual corresponde a fol. 62r y 62v: se han perdido doce hojas. Del sistema original de ilustración a doble página completa se han conservado dos páginas (fol. 1v y fol. 2r), en la primera, una D inicial decorada con una escena (la Virgen entre las Virtudes) en tan mal estado que los depredadores no consideraron interesante llevársela. Además dejaron otra página totalmente decorada, con orla equiparable a la anterior (MPCANT/35 fol. 8r). Ambas son en todo similares a las orlas del libro de coro MPCANT/23.

En MPCANT/35 fol.7v (fol. 6r en la numeración antigua) se ha recogido el himno *Lucis creator optime*, que se interrumpe al final de la página en “*seseque culpis*”; habría que buscar el verdadero y ausente fol. 8r, que continuaría así: “*illigat. / Caeleste pulset ostium / vitale tollat [...]*”, y en cuyo reverso deberíamos encontrar el Salmo 116 (114-115): *Dilexi, quoniam exaudiet Dominus [...]*, pues le sigue sin mutilar la página decorada y orlada MPCANT/35 fol. 8 (aquí coinciden ambas numeraciones), en la que leemos un texto que es su continuación: “*Trib[u]lacione[m] et dolore[m] inve[n]i / et nome[n] D[omi]ni i[n] vocavi [...]*”.

En nuestra opinión, es preciso cotejar las hojas y fragmentos conservados en los que aparecen estas orlas y especialmente la Virgen entre las Virtudes, porque muy probablemente todas formaron parte del mismo libro.

Podríamos esbozar una posible reconstrucción, puesto que separadas de esta *Fe* (MPCANT/35 fol. 0r) que permaneció en el libro de la BNE, se conservan recortadas y dispersas las siguientes *Virtudes*: en el Museo Arqueológico de Madrid, la *Caridad* (fol. 93r) y la *Prudencia* (fol. 94r); la *Justicia* (MS 293 a) y la *Esperanza* (MS 293 b) están en la Colección Fitzwilliam de Cambridge¹⁶⁴; la *Templanza* en una colección particular desconocida¹⁶⁵ y, por último, es muy posible que ilustrara la *Fortaleza* la llamada *Santa Margarita* del Museo Lázaro Galdiano (Inv. 567), que pudo ser identificada erróneamente en el inventario de E. Camps Cazorla en 1948-1950, confundiendo la iconografía de la santa (que clava el astil de la cruz en las fauces del dragón), con la Virgen María que triunfa sobre el pecado: una nueva anticipación de la concepción inmaculada de la Virgen¹⁶⁶. Desde el punto de vista meramente iconográfico, y dada la pésima calidad de las reproducciones disponibles, solo es segura la iconografía de la *Prudencia*, vestida como la Virgen con un manto adornado con ojos de plumas de pavo real.

Á. Franco estima que las dos letras historiadas del Museo Arqueológico son “de la misma mano” que el *Breviario romano* de El Escorial (ms.b, 2, 15)¹⁶⁷.

Raúl García, que ha trabajado en la catalogación del libro de la BNE, nos informa de que una imagen de *La estigmatización de san Francisco* conservada en la J. P. Morgan Library de Nueva York (MS M. 1141) no pudo tener cabida, como en un principio habíamos pensado, en la parte final del libro MPCANT/35 dedicada al santo. ¿Fue acaso arrancada del libro esta ilustración, pero no estaba situada en el Himno

¹⁶⁴ En las dos imágenes custodiadas por el Museo Fitzwilliam de Cambridge, las leyendas del marco de las capitales que las contienen son visibles y, según esta institución, puede leerse con claridad en MS 293a (IVSTITIA EST SINGVLARUM RERVM E[T] PERSONARVM EQVISSIMA DISTRIBVTIO QVAM QVIS OBTINENS E FIADHEREI [sic]) y parcialmente en MS 293b ([...]NION VIDEMUS SPE). Ambas están identificadas erróneamente como procedentes de Santo Tomás de Ávila. http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/sections/making_art/index_manuscript.html

¹⁶⁵ Muller, 22/11/29 lot 98 with pl.; Arnold Mettler; Charles P. D. Maclagan, his sale 19/3/09 lot 238.

Burlington Fine Arts Club. <http://homepage.ntlworld.com/peter.kidd20/provenance/dispersed/1908.htm>

¹⁶⁶ Para los musicólogos es familiar este mensaje a través de la *Girigonça* de Mateo Flecha: “*¡Saltar y baylar, / con voces y grita! / ¡Y vos renegar, / serpiente maldita! / La Virgen bendita / os hará baylar / a la girigonça [...]*”.

¹⁶⁷ Franco, Á. *Ibidem*, p. 596-597.

dedicado a san Francisco? ¿Pertenebió a otro libro de esta o de otra colección franciscana? ¿Se encuentra entre los fragmentos conocidos la iluminación que falta? De momento no tenemos respuesta.

¿Por qué las Virtudes?

En nuestra hipótesis, las seis ilustraciones conocidas que se relacionan con este tema completaban el programa del libro de la BNE, orientado a presentar a la Virgen como partícipe en grado sumo de virtud. Como en los *Rosarios* que se publicaron desde esta época y que se asimilaban a los *Salterios* asociando un salmo a cada una de las avemarías, aquí vemos una exaltación de la Virgen que asocia los salmos y las siete Virtudes.

El Concilio provincial de Aranda, convocado por el arzobispo Alfonso Carrillo de Toledo en 1473 e interesantísimo por la cantidad de información que proporciona sobre la Iglesia del momento, el prelado lamentaba tener que cuidar no solo de las ovejas sino también de los pastores, y en la constitución segunda decretaba que *“el que quiera merecer la salvación eterna, debe estar instruido en la fe y en las costumbres. Por esta razón mandamos [...] a todos y cada uno de los párrocos de Iglesias de nuestra provincia, que en adelante tengan escritos los artículos de la fe, los preceptos del decálogo, los sacramentos de la Iglesia, y las clases de vicios y virtudes; y que en los domingos, desde septuagésima hasta el de pasión, inclusive, los publiquen solemnemente [...]”*¹⁶⁸ Otra de las normas que se incumplían y en las que ponía énfasis el arzobispo era el conocimiento del latín, muy olvidado por los clérigos (las faltas ortográficas de esta miniatura lo confirman).

Recordemos que insistían en el modo en que la Virgen estaba adornada de virtudes textos místicos tan leídos en la época como la *Vita Christi* del franciscano Eiximenis (*“[...] La Gloriosa àuria quinze exce-lents virtuts per les quals pujaria al sobiran grau virtual sobre tota altra pura creatura, e diu que les quinze virtuts serien aquestes, ço és: fe, sperança e caritat, prudència, temprança, fortalea, justícia, penitència, virginitat, humilitat, pasciència, obediencia, pietat, puritat, devota oració contemplativa per excés [...]”*)¹⁶⁹, o la *Vita Christi* del Cartujano (*“Quattamêt q algû altre no li tenia axi aparellada posada de tâtes virtuts embellida: en special de fe caritat y sperança”*)¹⁷⁰.

Que los tiempos estaban cambiando queda patente en una obra protohumanista poco anterior, el *Memoriale virtutum* del obispo Alonso de Cartagena, hijo del converso Pablo de Santa María, que se había propuesto componer un *regimiento de príncipes* cristiano para D. Duarte de Portugal, partiendo de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles y

¹⁶⁸ En: Tejada y Ramiro, Juan. *Ibidem*, Parte II, T. V, p.13.

¹⁶⁹ En: Hauf i Valls, A. G. “Teología i fantasia: la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena i la tradició de las *Vitae Christi* medievales”, en: *D’Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l’estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, etc., 1990, p. 329.

¹⁷⁰ *Lo quart del Cartoxá* [Texto impreso] / [aromancat, corregit ... examinat per ... Joann Roig de Corella]. Valencia, [Lope de la Roca, para Miquel Albert], 6 XI 1495, p. LXXXIII. [Versión valenciana de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, *el Cartujano*].

sin interferencias escolásticas (también el Príncipe de Viana, hermanastro mayor de Fernando el Católico tradujo y parafraseó la *Ética* en 1457-1458)¹⁷¹; sobre las Virtudes teologales comenta que son tres pero que Cicerón “*non las tractó*”, punto de vista que contrasta tanto con la actitud que pocos años más tarde adoptaría la Iglesia oficial, que explica que ni los prelados quedaran al margen de las investigaciones inquisitoriales.

Los franciscanos tenían un particular interés teológico y moral en esta cuestión. San Buenaventura¹⁷², *Doctor Seráfico*, consideraba que el conocimiento que proporcionan las ciencias es incompleto sin las Virtudes, pues solo practicándolas alcanza el ser humano la Sabiduría. Las Virtudes, con los Dones del Espíritu Santo y el Decálogo, iluminan el alma del hombre, al que el teólogo franciscano consideraba “*homo viator*”, criatura en tránsito por esta vida. Y si bien la luz divina impresiona el alma y genera en ella las cuatro Virtudes cardinales, puerta de acceso a las demás por su carácter moral y accesibles también a los filósofos (“la Templanza modifica, la Prudencia rectifica, la Justicia ordena y la Fortaleza estabiliza”), no alcanzaría el alma su fin último sin las Virtudes teologales. Si la Fe fundamenta toda iluminación y la Esperanza da la certidumbre de Dios, la Caridad es para los franciscanos la virtud superior, reguladora de la libre voluntad: “*Hae virtutes informes et nudae sunt philosophorum, vestitae autem sunt nostrae. Vestiri autem debent auro amoris*”¹⁷³. Puesto que la caída en los Vicios apartó al hombre de Dios, debe volver a Dios por el camino de las Virtudes; y ya que la reparación del Pecado exigió que el Verbo se encarnara, pues no es posible regresar a la excelencia sin la mediación de un ser excelente, ¿quién más llena de virtud que la Mujer en la que se encarnó? Esta es, desde nuestro punto de vista, la lectura que debemos hacer de las miniaturas que ilustraron este libro.

En el arte de la segunda mitad del siglo XV, el tema de las *Virtudes* estaba experimentando una reinterpretación, no solo en Castilla por influencia del Norte, sino también en Italia. Estas Virtudes sedentes, serenas y calmas, corresponden a la iconografía creada en Francia en el siglo XIII¹⁷⁴: son imágenes emblemáticas, no belicosas como en tiempos anteriores; en este caso, y de ser correcta nuestra hipótesis, la huella de la iconografía que precedió a la que vemos se conservaría en la miniatura de la *Fortaleza*, una manifestación de la *psychomaquia* protagonizada por la Virgen fuerte que derrota al Diablo, expresión máxima de los Vicios. Esta miniatura muestra el carácter militante que tuvieron las Virtudes en siglos precedentes, cuando se representaba a cada una luchando con su Vicio antagónico, carácter que se conservó tardíamente en Alemania.

¹⁷¹ Cartagena, Alonso de. *El Memorial de virtudes: la traducción castellana del Memoriale Virtutum de Alonso de Cartagena*. Ed. de Mar Campos Souto. Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 2004.

¹⁷² Parada Navas, J. L. “Contenido ético-teológico del ejemplarismo moral buenaventuriano”. *Carthaginensia*, VII (1991), p. 43-84.

¹⁷³ En Parada y Navas, J. L. *Ibidem*, p. 61. Podríamos traducir: “*Estas virtudes de los filósofos, informes son y desnudas; vestidas están, sin embargo, las nuestras. Pero deben ser vestidas con el oro del amor*”.

¹⁷⁴ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano. 3: Introducción general*. 2ªed. Barcelona, Serbal, 2008, p. 219-220.

Curiosamente, en el norte de Francia se estaba reelaborando de nuevo su imagen a finales del siglo XV, y una versión de su última iconografía aparece ya en el programa funerario del sepulcro de los padres de la Reina Isabel que labró Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores (1489-1493)¹⁷⁵, buena prueba de la importancia que se les concedía en el arte peninsular del último cuarto del siglo, y en lo que concierne a este libro, otro argumento en pro de una datación temprana, más próxima a 1480 que a 1490; la peculiar adaptación que hizo Bartolomé Bermejo para Daroca en su *Santo Domingo* (Museo del Prado) es otra muestra tanto de la actualidad como del dinamismo del tema de las Virtudes.

Es posible que la concepción de la imagen pretendiera establecer paralelismos entre estas ocho representaciones femeninas de las Virtudes y las *Ocho Mujeres Fuertes* del Antiguo Testamento (María la Profetisa, Débora, Jael, Sara, Rut, Abigail, Ester y Judit). Durante toda su vida la Reina Isabel tuvo la costumbre de rodearse de las mujeres de su Corte; en 1467, siendo muy joven, la aún infanta Isabel participó en un *momo* dedicado a su hermano Alfonso por Gómez Manrique, en el que ella misma aparecía caracterizada como una más entre las Musas¹⁷⁶. Tal vez ese deseo de presentarse como una Diana católica haya tenido algún peso en la elección del tema, dada la implicación personal de la Reina en la empresa de San Juan de los Reyes.

A continuación, **Isabel Nieto Sevilla** presenta los *marginalia* de estos dos libros.

B. LA Suntuosidad decorativa. Marginalia

En los márgenes la fantasía se desborda y podemos desplazar la vista de los locos márgenes de estos manuscritos destinados a la liturgia, a las descripciones de los *descabellados festines* de la corte borgoñona, sin notar apenas el cambio: “[...] aquellos entremets con sus pasteles, dentro de los que tocaban músicos abundantes, sus castillos y buques bien equipados, sus monos, ballenas, gigantes y enanos, y todas las trilladas alegorías correspondientes”¹⁷⁷. Desde los textos místicos a las *moralia* y la literatura cortés, la alegoría, que impregnaba todos los aspectos de la vida, aparece en efecto “trillada”, como si la pasión de esta época por lo simbólico hubiera cursado con tal frivolidad que el símbolo hubiera quedado vacío de contenido semántico.

Es de sentido común seguir el consejo de J. Yarza Luaces cuando acotaba la importancia del *Fisiólogo* y los *Bestiarios*, indicando que en España se conocían y se usaron pero no siempre con el contenido simbólico que recomiendan las propias

¹⁷⁵ Yarza, J. “Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores”, en *La Cartuja de Miraflores*. [Madrid], Fundación Iberdrola, [2007], p. 15-87.

¹⁷⁶ Suárez, Luis. *Los Reyes Católicos*. Barcelona, Ariel, 2004, p. 19.

¹⁷⁷ Huizinga, Johan. *Ibidem*, p. 364.

fuentes, que estas no fueron tan populares aquí como en otros lugares de Europa, y que cuando en los siglos del gótico se multiplican sus apariciones, hay que extremar la cautela y *“analizar las posibilidades de encontrarnos ante un programa bien estructurado, un juego simple pero significativo o un mero embellecimiento de las formas en el sentido isidoriano”*¹⁷⁸. En el presente caso, aunque sin duda se utilizaron por su mero valor decorativo, no se puede olvidar la omnipresencia de lo simbólico.

Las “historias” y las borduras presentan dos mundos que se contradicen aunque se complementan y se dan a la vez, permitiendo que nos situemos a un tiempo en esos dos mundos o elegir en cuál de ellos queremos detener la vista. El de las borduras es inquietante y muy atractivo a un tiempo. En ocasiones, esta iconografía profana parece que responde a una intención lúdica del artista que la realizó aunque al mismo tiempo, el juego y la risa invitan a una reflexión edificante de la vida. Esto mismo hizo Umberto Eco que discutieran los personajes de *El nombre de la rosa* cuando hablaban sobre el sentido de los *marginalia*: *“La primera mitad ya estaba cubierta de escritura, y el monje había empezado a bosquejar las figuras de los márgenes. Los otros folios, en cambio, estaban acabados y, al mirarlos, tanto a mí como a Guillermo nos fue imposible contener un grito de admiración. Se trataba de un salterio en cuyos márgenes podía verse la imagen de un mundo invertido respecto al que estábamos habituados a percibir. Como si en el umbral de un discurso que, por definición, es el discurso de la verdad, se desplegase otro discurso profundamente ligado a aquel por sorprendentes alusiones in aenigmaté, un discurso mentiroso que hablaba de un mundo patas arriba, donde los perros huían de las liebres y los ciervos cazaban leones. [...] -Las imágenes marginales suelen provocar sonrisas, pero tienen una finalidad edificante –respondió-. Así como en los sermones para estimular la imaginación de las muchedumbres piadosas es pertinente insertar exempla, muchas veces divertidos, también en el discurso de las imágenes deben permitirse estas nugae. Para cada virtud y cada pecado puede hallarse un ejemplo en los bestiarios, y los animales permiten representar el mundo de los hombres.”*¹⁷⁹

Los que nos aproximamos a estos libros intentamos ponernos en el lugar de las personas para las que fueron destinados e intentamos contemplarlos desde esa perspectiva. Es cierto que estamos alejados de aquella sociedad en la que la imagen divina presidía la vida, y el paraíso prometido y el infierno con sus monstruosidades y castigos formaban parte de la mentalidad de la época. Sin embargo, comprendemos que resultaría complicado acercarse a un Dios que era la medida de todas las cosas y ante el que el ser humano era propulsado a una distancia difícil de salvar. El miedo, la inferioridad, la inseguridad debían de dominarlos. Por eso, es importante valorar que no solo estamos ante imágenes lúdicas y ornamentales sino ante las imágenes que

¹⁷⁸Yarza, J. “Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana”. En: *Cuadernos de arte e iconografía*. II-3, 1989. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española.

¹⁷⁹Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1988, p. 98-101.

poblaban el complejo imaginario bajomedieval. Es el mundo de los *marginalia*, que invaden desde las sillerías de coro y las arquivoltas, a los márgenes de los libros.

Si observáramos estos libros desde el facistol, en primer lugar nos llamaría la atención en ellos su gran belleza, la abundancia de oro empleado y la maestría con la que se ha aplicado.

Observando los márgenes son varios los rasgos que destacan: la abundante presencia de los escudos y divisas de los Reyes Católicos, la importancia de los motivos vegetales que tapizan toda la superficie de las orlas, la representación de animales reales, especialmente con profusión la de aves, los niños en diferentes actitudes y la recreación de seres inquietantes: híbridos, mitológicos y fantásticos. Las abigarradas borduras están emparentadas con el círculo del miniaturista Willem Vrelant, que trabajó en Brujas desde mediados del siglo XV. Sin embargo, estos manuscritos tienen su propia personalidad que les confiere un aire de familia.

Recorren la parte interior de las orlas unos listones en magenta y azul que guardan cierta similitud con manuscritos del círculo de Vrelant, aunque entrelazados con lacería de claras influencias mudéjares, que también observamos en muchas letras.



Fig. 1. MPCANT/23



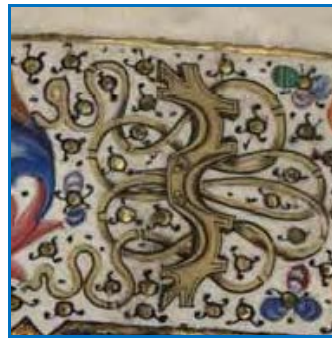
Fig. 2. Willem Vrelant. 76F7, 059v MIN, Koninklijke Bibliotheek.

Son libros lujosos, cuyos probables comitentes fueron los Reyes Católicos, que incluyeron su heráldica y emblemática en estos márgenes. En el centro del margen superior y flanqueado por seres fantásticos, animales híbridos formando *pendant*, está el escudo de los Reyes Católicos, que en el resto de los márgenes aparece con el águila de San Juan coronada y nimbanda; en el inferior, siempre acompañado por tenantes. Los escudos no muestran la granada, que sí aparecerá tras acabar la Reconquista, por lo tanto la datación debe ser anterior a

1492. Los escudos se convierten en el elemento organizador y la simetría caracteriza la distribución del resto de los elementos; por eso, a ambos lados de cada escudo, entre otros elementos, se alternan las divisas de Isabel y Fernando, las flechas (de cinco a nueve) y el yugo¹⁸⁰. Es en el siglo XV cuando la emblemática adquiere un importante

¹⁸⁰ El manojo de flechas atadas por el centro y apuntando hacia abajo se refiere a la agudeza de la reina que siempre acierta como una flecha con la palabra adecuada. La flecha también es el atributo de Júpiter, versión pagana de Santiago y patrón de la corona castellana. El yugo representa el sometimiento de la nobleza por parte de Fernando, así como también simboliza el matrimonio con Isabel. No pasó desapercibido el hecho de que las flechas empezaran por la inicial de Fernando y el yugo por la inicial de Isabel. A partir de 1474 cada uno usaba la divisa del otro. El escudo tiene en los cuarteles 1 y 4, las armas de León-Castilla, y en los cuarteles 2 y 3, las armas de Aragón y Sicilia. Se emplea el águila de san Juan como soporte del escudo porque la reina era devota de la figura de San Juan Evangelista y además fue

valor propagandístico y publicitario¹⁸¹. La unión de los Reyes Católicos tenía una significación trascendental y su representación simbólica servía para que todo el mundo comprendiera no solo que esa unión era efectiva, sino sagrada, y por lo tanto indisoluble.

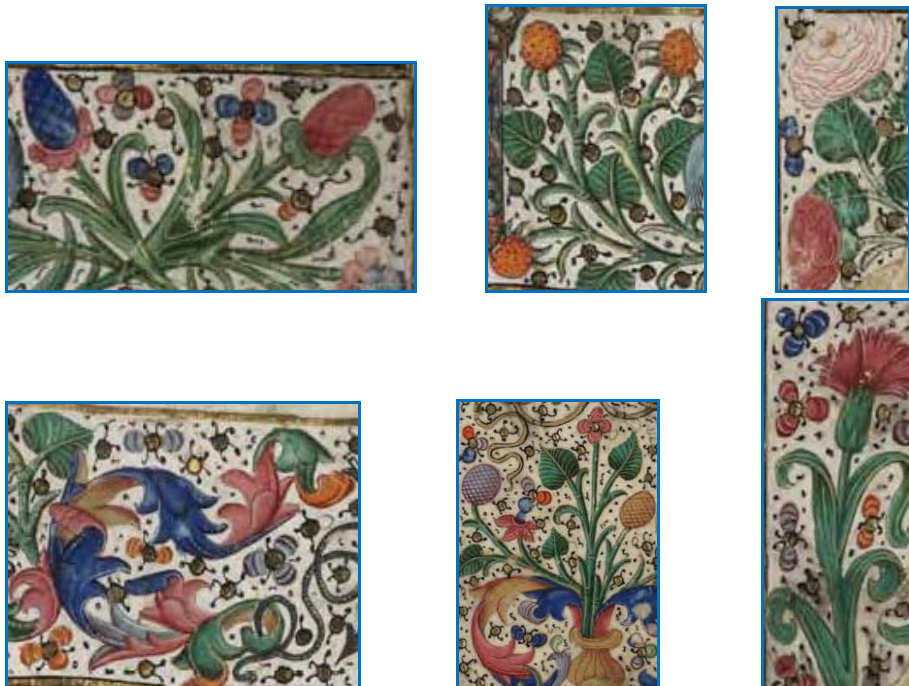


Los restantes elementos están dispersos pero no desordenados; presentan una estructura que se repite en las páginas iluminadas. Los niños aparecen siempre en el margen más ancho; en el izquierdo del folio vuelto y en el derecho del recto hay niños, así como en los inferiores, en número de cuatro a cinco como máximo. Sin embargo, en la página dedicada a la celebración de la Ascensión el orden está invertido y los márgenes del verso que deberían estar a la izquierda aparecen a la derecha. Esto nos hace pensar en las diferentes fases de la composición e iluminación de estos libros, en las que solían intervenir distintos artistas y artesanos y se ejecutaba en fases sucesivas, a veces en lugares diferentes y distantes.

Ahora imaginemos que paseamos por un camino bordeado por una abundante vegetación silvestre. Los motivos vegetales tapizan los bordes y reconocemos carnosas hojas de acanto, granadas, fresas, frambuesas, rosas, claveles...

coronada en la fiesta de este santo. Villaseñor Sebastián, Fernando. *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492*. Ibidem, p. 253-254.

¹⁸¹ “Las nuevas armas son un medio para la difusión, en un ambiente profético, de un conjunto de ideas que ponían el énfasis en el carácter providencial del matrimonio real como vehículo de la unidad política y como instrumento de los grandes proyectos de la nueva monarquía hispánica”. Nogales Rincón, David. “La significación política de la emblemática real en los albores de la Edad Moderna (1419-1518): emblemas reales y nueva historia política”, en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, v. II, p. 1189-1206.



Prima la intención ornamental sobre la naturalista e incluso, a veces, los ramos de flores salen directamente de jarrones que ordenan simétricamente el follaje.

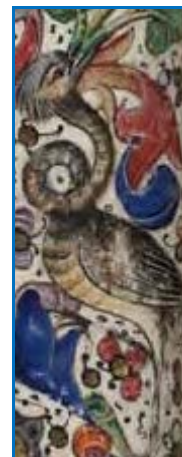
Seguramente las flores tendrían también una intención simbólica que se utilizaría como ejemplificación en los sermones, pero quizá su función más importante aquí sea su efecto decorativo y el contraste de sus colores. Toda la superficie está jalonada de puntos de oro, como si el artista se dejara llevar por el “horror vacui”.

Otros seres aparecen entretejidos en este tapiz vegetal. Una vida especial late al borde del camino. Y si bien no olvidamos que estas figuraciones fueran estereotipadas, la representación de plantas y animales no resultaría extraña para los receptores de estos manuscritos, puesto que las órdenes religiosas, especialmente los franciscanos, a los que fueron destinados los libros, concebían la contemplación de la naturaleza como un camino para llegar hasta Dios. Esto explicaría la cantidad de animales reales que aparecen, próximos al entorno habitual del monasterio receptor, y sobre todo explicaría la abundancia de aves esteparias, aves pequeñas que siempre aparecen representadas cerca de los niños, y aves grandes como la garza o la grulla, el pavo real y la cigüeña. San Agustín y una larga tradición “*relaciona a los monjes con los pájaros, que confían en la Providencia divina*”¹⁸². Quizá por eso, el artista haya saturado de aves las borduras y sirviéndose del entorno haya querido mostrar a estos animales para que sirvieran de identificación con los frailes y ejemplificaran la manera de vivir en una comunidad cristiana.

A la representación acostumbrada hasta entonces de la grulla sosteniéndose sobre una pata como símbolo de la vigilancia y de comportamiento solidario se unen ahora dos

¹⁸² Sebastián, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid, Encuentro, 1994 (Ensayos ; 84), p. 246.

imágenes interesantes: la de la grulla que lleva en el pico una piedra y la de la grulla con el cuello retorcido.



Estas imágenes pueden provenir del *Bestiario Toscano* según el cual la grulla lleva una piedra en el pico como símbolo del silencio porque así debe ser el hombre prudente. Asimismo para aludir al silencio se explica que la grulla tiene el cuello muy largo y por eso lo tuerce tres veces antes de depositar la comida en su vientre. Sabemos que en Aragón se conocía este bestiario ya que existen versiones que derivan de los textos toscanos¹⁸³. Además, por otro lado, Lúcia Martín recuerda que “en las ciudades toscanas hubo una eclosión del pensamiento franciscano y su cercanía con los elementos naturales”¹⁸⁴. En estos libros hay una indiscutible vinculación a los franciscanos, y podríamos pensar en una posible relación con Aragón, que habría que investigar.

También hay varios casos en los que la grulla/garza tiene enredada una serpiente ya que “como todas las zancudas, acaba con los reptiles venenosos y los gusanos, emblemas de corrupción”¹⁸⁵.



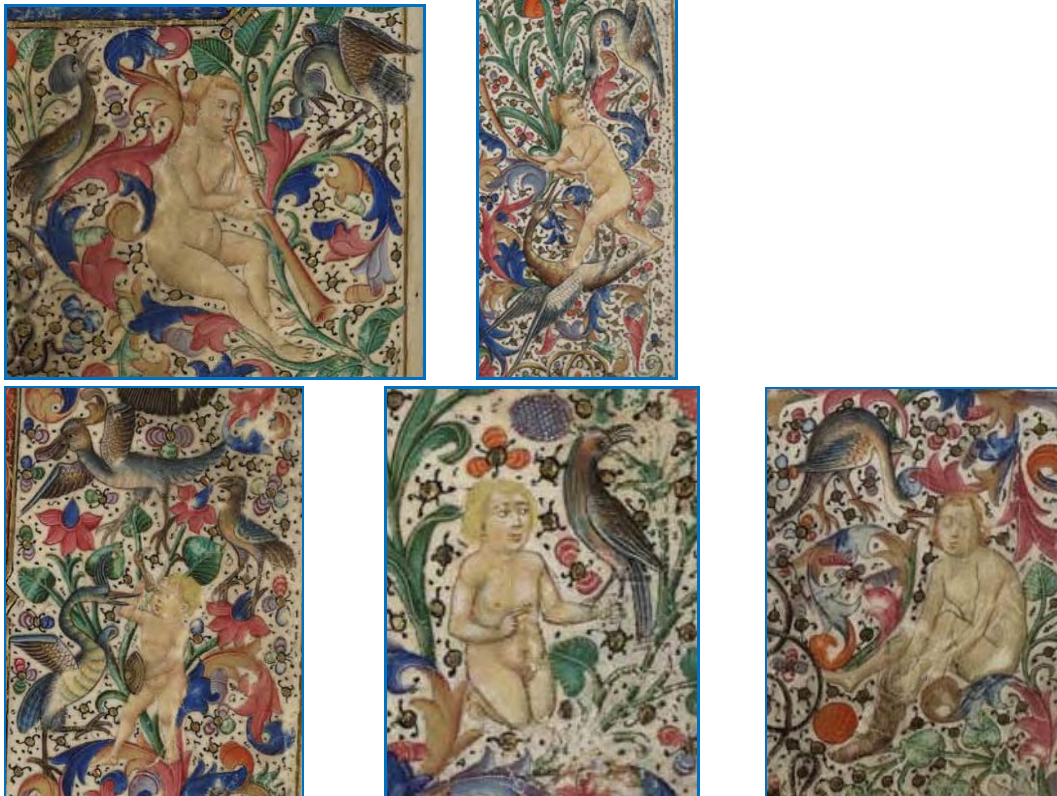
No podemos hablar de escenas narrativas pero sí de interacción de los pájaros con los niños ya que estos siempre están rodeados de aves; cuando estas son pequeñas

¹⁸³ Alós-Moner i de Dou, Ramón d'. *Els Bestiaris a Catalunya*. Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1924.

¹⁸⁴ Martín Pascual, Lúcia. “Los animales acuáticos del *Bestiari* catalán”. En línea: <http://hdl.handle.net/10045/11852>

¹⁸⁵ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano. 3: Introducción general*. 2ªed. Barcelona, Serbal, 2008, p. 128.

(palomas, perdices...) la escena es tranquila, pacífica, pero cuando son grandes, como grullas, garzas o cigüeñas, suele predominar el dinamismo que se muestra de diferentes maneras: lúdica porque parece que juegan y hasta parecen hablar con ellas; en ocasiones, hay niños músicos que tocan instrumentos musicales y las aves escuchan; e incluso hay escenas de violentas peleas. En ocasiones el niño sigue ajeno a la actitud amenazadora del ave.



Aunque hay una escena de caza en la que un perro tiene atrapado a un pájaro pequeño, lo habitual es que cada elemento ocupe su espacio, que no mantenga contacto con otros y que esté ahí desempeñando un sentido simbólico, ajeno a lo que le rodea. Así aparece desplegado todo el imaginario animalístico cristiano: el búho (representa a los judíos y a los pecadores), el pavo real (la inmortalidad), el gallo (la vigilancia del cristiano esperando la llegada de Cristo), el avestruz (la justicia). Y no solo aves, otros animales reales: el ciervo (imagen cristológica desde el mundo paleocristiano, asociado al alma), el oso (la gula, aquí remarcada por el recipiente que aferra el animal, aunque puede simbolizar una encarnación del demonio y de los apetitos carnales), el perro (la fidelidad), el conejo (la ligereza, atributo del miedo), el camello (la humildad), el zorro (el engaño y la hipocresía), el león (el valor, la clemencia)¹⁸⁶. Pero no olvidemos que cada símbolo puede ser polisémico.

¹⁸⁶ V. Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. 3: Introducción general*. 2ª ed. Barcelona, Serbal, 2008; Sebastián, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid, Encuentro, 2009; Villaseñor Sebastián, Fernando. *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492*. Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2009.



Las mariposas y las abejas abarrotan los espacios libres revoloteando por todas partes, hasta los *putti* juegan con ellas. Las abejas podrían ser un aviso a la comunidad monacal de la unión vinculante que se establece entre los frailes del convento que como las abejas están siempre juntas en el enjambre¹⁸⁷. Pero la abeja también

pertenece al bestiario mariano, es símbolo de la virginidad y además del nacimiento virginal de Cristo. Este tema es uno de los que se van a desarrollar en las miniaturas centrales, por eso no es extraño que el símbolo aparezca con tanta profusión en los márgenes.



Los elementos de la iconografía profana no parecen interactuar con la miniatura principal, y solo en el primer folio cuyo tema principal es la Natividad parece que los niños mantienen una relación con la acción que se desarrolla y se

¹⁸⁷ Sebastián, Santiago. *Ibidem*, p. 246.

muestran en actitud orante, de adoración e incluso de ofrenda. Es el caso del niño que ofrece un par de tórtolas o pichones. “*Fueron, pues, a ofrecer en sacrificio lo que manda la ley del Señor: un par de tórtolas o dos pichones*” (Lc 2, 23-24). El mismo motivo aparece también en el margen de una hoja de un Cantoral conservada en la Embajada de España en París¹⁸⁸.

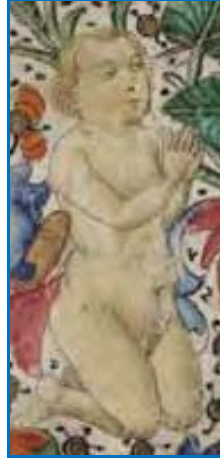


Fig. MPCANT/23 fol. 0v.

Las escenas más violentas que representan luchas están protagonizadas por los *putti* enfrentándose a dragones. El dragón es representado de varias maneras, con cola de reptil, con patas, con alas como las del murciélago. Representaría la lucha entre el bien y el mal¹⁸⁹, el enfrentamiento de los opuestos que es propio de la Edad Media.

Seguramente la atracción que ejercen estos *marginalia* sobre el que los contempla tenga que ver con el poder de las imágenes para sugerir y esa atracción crece cuanto menos directo es el mensaje. Es un alarde de imaginación por parte del artista que hace desfilar todo tipo de seres fantásticos, seres mitológicos, animales híbridos, animales androcéfalos. De nuevo, cada uno está aislado y no muestra interacción con otros elementos. Algunos son fáciles de identificar como los centauros, las esfinges o las arpías, pero otros son completamente fabulosos porque lo que se pretende provocar es el extrañamiento, como por ejemplo un perro cuya cola acaba en una cabeza humana.



Con este afán de provocación hay representaciones de parodia de las clases clericales. Los simios que eran identificados con la figura del diablo y que a la vez podían copiar el

¹⁸⁸ Villaseñor, Fernando. *Ibidem*, p. 196.

¹⁸⁹ Villaseñor, Fernando. *Ibidem*, p. 168.

comportamiento del ser humano, aparecen en actitudes propias de las personas ya sea tocando un instrumento, luchando como lo harían los *putti* o rezando, tocados con capuchas de monjes o mitras, y provistos de báculos o libros religiosos. Estas imágenes de parodia también están interpretadas por seres fabulosos o personajes con cabeza de religioso y extremidades de animales.



Otro tipo que nos encontramos es la figura bufonesca del *tonto, loco, fou o fool*, que está relacionada con la fiesta del asno. Aparece con una capucha con orejas de asno y “se asocia muy comúnmente con la prostitución, llegando a ser incluso encarnación del maligno o del propio Anticristo”¹⁹⁰.



Las mujeres también están presentes en estos márgenes. Hay ángeles con rostro de mujer pero la representación más inquietante muestra a una mujer con el torso desnudo saliendo de una flor y luchando con un palo.



La música es un elemento imprescindible y que el artista no se olvida de representar. Todos los tipos humanos y seres fabulosos que hemos señalado anteriormente aparecen tocando algún instrumento musical. Hay músicos, niños, simios, híbridos, hombres saliendo de flores y todos acompañados de diferentes instrumentos: cornamusa, odrecillo o gaita pequeña, pandereta, corneta curva, trompeta recta, albugue...

¹⁹⁰Villaseñor, Fernando. *Ibidem*, p. 138.



En algunos libros de la catedral de Sevilla se encuentran los mismos motivos¹⁹¹. Todos estos elementos, como ya dijimos, están dispersos por las orlas pero no desordenados y presentan una estructura muy similar a la de los cantorales del llamado *Grupo Carrión*, vinculados al círculo del iluminador Juan de Carrión (entre los que destacan los de la catedral de Ávila) y que están conectados con la escuela de Toledo. Las orlas de estos libros están emparentadas con el taller de Willem Vrelant, o Wyelant, natural de Utrecht pero activo en Brujas desde al menos 1454 hasta su muerte en 1481, después de la cual su esposa e hija mantuvieron abierto el taller, que siguió siendo muy influyente.

Pero si comparamos los márgenes de los libros de la BNE con los fragmentos de los llamados “Cantorales de Santo Tomás de Ávila” observaremos que son idénticos y al menos una parte de ellos debió de pertenecer indiscutiblemente al mismo conjunto.

No podemos dejar de destacar la belleza de la caligrafía ornamental dispersa a lo largo de todo el texto. En este sentido es más rico el MPCANT/35. Hay letras cursivas decoradas con antenas, letras quebradas o de cintas, iniciales decoradas con filigranas, floridas y habitadas, y las iluminadas con historias en las que se emplea de manera magistral el oro.

¹⁹¹ Las orlas tienen muchas similitudes con las de algunos libros de la catedral de Sevilla de finales del siglo XV y primeros años del siglo XVI, pobladas por los mismos seres: leones con rostro casi humano, un animal alado con cabeza de camello, el gallo con cola de pavo real, un salvaje peludo al que picotea un gallo, un oso que aferra un recipiente. Véase Marchena, Rosario. “Libros iluminados de la Biblioteca Capitular de Sevilla”, *Laboratorio de arte*, (2002)15, p. 64 y p. 71-72.
En línea dialnet.unirioja.es/download/articulo/748194.pdf